



REPUBLIK INDONESIA
KEMENTERIAN HUKUM DAN HAK ASASI MANUSIA

SURAT PENCATATAN CIPTAAN

Menteri Hukum dan Hak Asasi Manusia Republik Indonesia, berdasarkan Undang-Undang Nomor 28 Tahun 2014 tentang Hak Cipta yaitu Undang-Undang tentang perlindungan ciptaan di bidang ilmu pengetahuan, seni dan sastra (tidak melindungi hak kekayaan intelektual lainnya), dengan ini menerangkan bahwa hal-hal tersebut di bawah ini telah tercatat dalam Daftar Umum Ciptaan:

- I. Nomor dan tanggal permohonan : EC00201706502, 12 Desember 2017
- II. Pencipta
Nama : **Dr.R.M. Pramutomo,M.Hum**
Alamat : Kadipaten Kidul Nomor 44 RT 09/RW 03 Yogyakarta, Yogyakarta, Di Yogyakarta, 55132
Kewarganegaraan : Indonesia
- III. Pemegang Hak Cipta
Nama : **Dr.R.M. Pramutomo,M.Hum**
Alamat : Kadipaten Kidul Nomor 44 RT 09/RW 03 Yogyakarta, Yogyakarta, Di Yogyakarta, 55132
Kewarganegaraan : Indonesia
- IV. Jenis Ciptaan : Buku
- V. Judul Ciptaan : **JEJAK SOSIO-HISTORIS PENCIPTAAN DRAMATARI JAWA**
- VI. Tanggal dan tempat diumumkan untuk pertama kali di wilayah Indonesia atau di luar wilayah Indonesia : 1 November 2015, di Surakarta
- VII. Jangka waktu perlindungan : Berlaku selama hidup Pencipta dan terus berlangsung selama 70 (tujuh puluh) tahun setelah Pencipta meninggal dunia, terhitung mulai tanggal 1 Januari tahun berikutnya.
- VIII. Nomor pencatatan : 05780

Pencatatan Ciptaan atau produk Hak Terkait dalam Daftar Umum Ciptaan bukan merupakan pengesahan atas isi, arti, maksud, atau bentuk dari Ciptaan atau produk Hak Terkait yang dicatat. Menteri tidak bertanggung jawab atas isi, arti, maksud, atau bentuk dari Ciptaan atau produk Hak Terkait yang terdaftar. (Pasal 72 dan Penjelasan Pasal 72 Undang-undang Nomor 28 Tahun 2014 Tentang Hak Cipta)



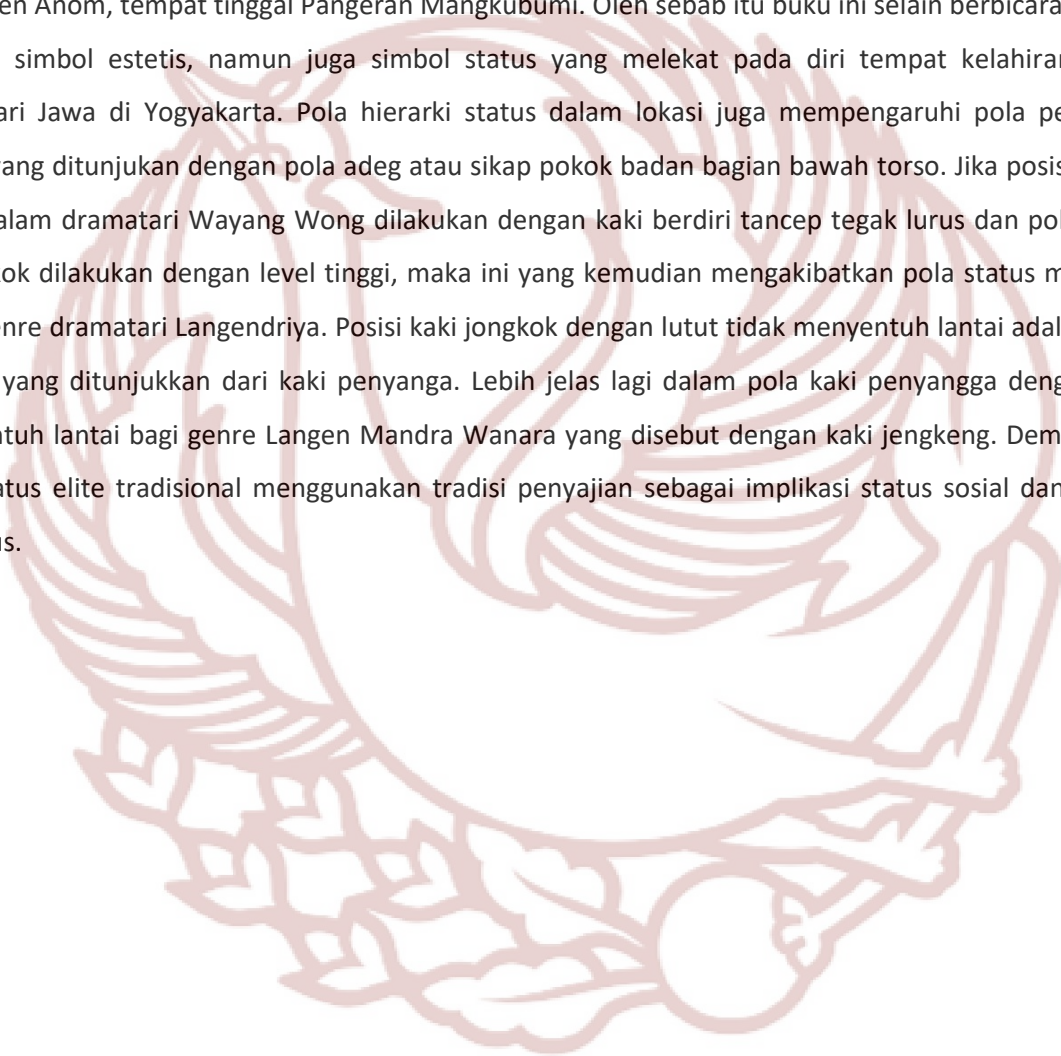
a.n. MENTERI HUKUM DAN HAK ASASI MANUSIA
DIREKTUR HAKCIPTA DAN DESAIN INDUSTRI

Dr. Dra. Erni Widhyastari, Apt., M.Si.
NIP. 196003181991032001

DISKRIPSI

Gambaran umum buku ini dapat diacu dari sebuah pola status lokasi penciptaan dramatari yang muncul dalam jalur politik birokrasi di Kraton Yogyakarta. Hal ini sudah diindikasikan dari kemunculan genre-genre dramatari di tiga buah lokasi penting yaitu; 1) Kraton Yogyakarta, tempat kelahiran dramatari Wayang Wong, 2) Kadipaten Anom, tempat dilahirkan dramatari opera Langendriya, dan 3) Kepatihan Danurejan, tempat munculnya dramatari opera Langen Mandra Wanara dan jenis penyajian tari yang disebut *Belesan Kepatihan*. Namun demikian karakter stilistik dramatari yang lahir di atas tidak jauh berbeda dari kategori umum bentuk-bentuk komposisi tari. Jika ketiga pusat lokasi ini dijadikan sebagai peta jalur secara sosiologis, maka ketiga pusat lokasi di atas sekaligus menjadi pusat perkembangan dramatari gaya Yogyakarta. Alasan penulisan buku ini dalam fokus wilayah Yogyakarta, disebabkan karena awal mula terciptanya dramatari Jawa bersumber dari wilayah Yogyakarta. Penciptaan genre dramatari Wayang Wong di Yogyakarta adalah bentuk karya dramatari Jawa yang paling tua. Terciptanya genre Wayang Wong ditandai dengan pertunjukan secara besar-besaran pada tahun 1756. Arti penting dengan pembuktian data ini bisa diasumsikan bahwa sejak Perjanjian Giyanti 1755, maka Sultan Pertama Yogyakarta telah menyiapkan selama satu tahun bagi genre dramatari Wayang Wong untuk kepentingan proses artistik. Buku ini memberi gambaran luas pada perjalanan peta artistik yang disempurnakan secara terus menerus genre Wayang Wong di Yogyakarta hingga saat ini. Pengaruh yang diakibatkan dengan efek estetis kemegahan dramatari Wayang Wong ditandai dengan pola peniruan bentuk dramatari yang diciptakan oleh para elite bangsawan di wilayah Yogyakarta pada akhir abad XIX. Bangsawan Yogyakarta yang terinspirasi dengan penciptaan seni dramatari adalah Pangeran Mangkubumi, seorang putra Sultan Hamengku Buwana VI (1855-1877). Karya dramatari ciptaannya dikenal dengan nama Langendriya. Dramatari Langendriya adalah jenis dramatari opera yang pertama diciptakan di Jawa Tengah. Buku ini juga berupaya memberi gambaran historis ciri-ciri Langendriya gaya Yogyakarta yang kemudian ditiru di Istana Mangkunegaran Surakarta dengan nama Langendriyan Mandraswaran. Tidak hanya sampai di sini, bahasan dalam buku ini juga mengeksplorasi aspek sosio-historis dari dampak status elite birokrasi yang menjadi pusat penciptaan dramatari Jawa. Pengaruh lain yang kemudian muncul adalah kawasan birokrasi tertinggi pemerintahan tradisional Kepatihan. Lembaga Kepatihan atau di Yogyakarta disebut sebagai Kepatihan Danurejan merupakan simbol birokrasi tertinggi pelaksdana pemerintahan tradisional di bawah Sultan Yogyakarta. Pada domain artistik, lembaga

Kepatihan melalui Patih Danureja VII menciptakan dramatari opera Langen Mandra Wanara yang bersumber dari cerita Ramayana dengan pola penyajian mengikuti pola Langendriya yang diciptakan Pangeran Mangkubumi. Jika Langendriya dikenal sebagai joged jongkok, maka Langen Mandra Wanara dikenal sebagai joged jengkeng. Perbedaan khusus pada posisi lutut ini adalah simbol gradasi sosial elite penciptanya. Dalam hierarki status elite tradisional posisi Kepatihan Danurejan meskipun sebagai birokrasi pelaksana pemerintahan adalah tertinggi, namun status sosial di dalam istana masih di bawah Kadipaten Anom, tempat tinggal Pangeran Mangkubumi. Oleh sebab itu buku ini selain berbicara banyak tentang simbol estetis, namun juga simbol status yang melekat pada diri tempat kelahiran genre dramatari Jawa di Yogyakarta. Pola hierarki status dalam lokasi juga mempengaruhi pola penyajian pokok yang ditunjukkan dengan pola adeg atau sikap pokok badan bagian bawah torso. Jika posisi pokok torso dalam dramatari Wayang Wong dilakukan dengan kaki berdiri tancep tegak lurus dan pola gerak tari pokok dilakukan dengan level tinggi, maka ini yang kemudian mengakibatkan pola status menurun pada genre dramatari Langendriya. Posisi kaki jongkok dengan lutut tidak menyentuh lantai adalah level sedang yang ditunjukkan dari kaki penyangga. Lebih jelas lagi dalam pola kaki penyangga dengan lutut menyentuh lantai bagi genre Langen Mandra Wanara yang disebut dengan kaki jengkeng. Demikianlah pola status elite tradisional menggunakan tradisi penyajian sebagai implikasi status sosial dan simbol sekaligus.





R.M. Pramutomo, lahir di Yogyakarta, Oktober 1968, meraih gelar Sarjana S 1 bidang Seni Tari di Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta tahun 1992, gelar Magister Humaniora dari Program Pengkajian Seni Pertunjukan Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada (UGM) Yogyakarta. Mengikuti *Program of Culture and Performance Studies*, University of California at Los Angeles (UCLA), Amerika Serikat,

tahun 2001—2002, serta meraih gelar Doktor dalam bidang Pengkajian Seni Pertunjukan di Universitas Gadjah Mada (UGM) Yogyakarta pada tahun 2008. Pada tahun 2009—2010 mengikuti *Senior Lecturer Fellowship Program of Academic Recharge* (PAR) di Leiden University, Negeri Belanda, selain juga sebagai Ketua Pengelola sebuah Pusat Kajian yang didirikannya pada tahun 2005 bernama *Center of Arts Archives and Documents Studies KRT.Wiroguno*, yang berpusat di Yogyakarta. Sebagai Ketua Lembaga Penelitian dan Pengabdian pada Masyarakat (LPPM) ISI Surakarta sejak 2014 hingga saat ini. Pengalaman memberikan *workshop* dan mengikuti berbagai festival tari di tingkat nasional maupun internasional, antara lain di Amerika, Asia, Eropa, dan Australia. Menulis buku *Antropologi Sebagai Basis Disiplin Etnokoreologi* (2005), buku *Penulisan Kritik Tari* (2007) bersama Sri Rochana Widyastutieningrum, editor buku *Etnokoreologi Nusantara: Batasan Kajian, Sistematisasi, dan Aplikasi Keilmuannya* (2007), buku *KRT. Wiroguno: Riwayat, Hasil Karya, dan Pengabdian* (2008), menulis buku *Tari, Seremoni, dan Politik Kolonial (Volume I)* (2009) dan *(Volume II)* (2010), Buku *Etnokoreologi Seni Pertunjukan Topeng Tradisional di Jawa*, (2011), Buku *Kajian Tari Nusantara* (2011), Buku *Langendriya: Dramatari Opera Gaya Yogyakarta* (2014), selain juga aktif melakukan penelitian bidang tari dan menulis beberapa artikel ilmiah di berbagai jurnal penelitian perguruan tinggi seperti, UGM Yogyakarta, UNS Surakarta, UNJ Jakarta, ISI Surakarta, dan ISI Yogyakarta. Saat ini sebagai pengajar tetap di Fakultas Seni Pertunjukan dan Program Pascasarjana ISI Surakarta.

JEJAK SOSIO-HISTORIS PENCIPTAAN DRAMATARI JAWA



JEJAK SOSIO-HISTORIS PENCIPTAAN DRAMATARI JAWA

R.M. Pramutomo



**Penerbit:
ISI PRESS**

Jl. Ki Hadjar Dewantara 19, Surakarta 57126
Telp. (0271) 647658, Fax. (0271) 646175, E-mail:direct@isi-ska.ac.id

JEJAK SOSIO-HISTORIS PENCIPTAAN DRAMATARI JAWA

Cetakan I, 2015. ISI Press
xii+175 Halaman
Ukuran: 15,5 X 23 cm

Penulis

R.M. Pramutomo

Tata letak/Layout

Josef Tedjo S.

Desain sampul

Nur Rokhim

ISBN 978-602-73270-7-8

Penerbit

ISI Press

Jl. Ki Hadjar Dewantara 19, Kentingan, Jebres, Surakarta 57126
Telp (0271) 647658, Fax. (0271) 646175

All rights reserved

© 2015, Hak Cipta dilindungi Undang-undang.

Dilarang keras menterjemahkan, memfotokopi, atau memperbanyak
sebagian atau seluruh isi buku ini tanpa izin tertulis dari penulis.

Sanksi pelanggaran pasal 72 Undang-undang Hak Cipta (UU No. 19 Tahun 2002)

1. Barang siapa dengan sengaja dan tanpa hak melakukan perbuatan sebagaimana dimaksudkan dalam Pasal 2 ayat (1) atau Pasal 49 ayat (1) dan ayat (2) dipidana dengan pidana penjara masing-masing paling singkat 1 (satu) bulan dan/atau denda paling sedikit Rp. 1.000.000,00 (satu juta rupiah), atau pidana paling lama 7 (tujuh) tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 5.000.000.000,00 (lima milyar rupiah).
2. Barang siapa dengan sengaja menyiarkan, memamerkan, mengedarkan, atau menjual kepada umum suatu ciptaan atau barang hasil pelanggaran Hak Cipta sebagaimana diumumkan dalam ayat (1), dipidana dengan pidana penjara paling lama 5 tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 500.000.000,00 (lima ratus juta rupiah).

PENGANTAR

Puji syukur kami panjatkan kehadirat Tuhan Yang Maha Kuasa atas segala rahmat dan hidayahNya yang diberikan kepada kami, sehingga penyusunan buku ini dapat terwujud seperti harapan penulis. Penulisan buku berjudul **JEJAK SOSIO-HISTORIS PENCIPTAAN DRAMATARI JAWA** ini didorong oleh sebuah kebutuhan para mahasiswa bidang seni pertunjukan yang jarang memperoleh sumber informasi atau rujukan yang memenuhi pengkajian dramatari Jawa secara mendalam. Tentu saja kebutuhan itu adalah penting dikarenakan jejak sosio historis dramatari Jawa merupakan sejenis kajian genre yang menjadi spesialisasi para pengkaji seni pertunjukan. Untuk itu pada kesempatan ini perkenankan penulis menyampaikan ucapan terima kasih kepada beberapa pihak yang telah mendorong mewujudkan penerbitan buku ini.

Ucapan terima kasih itu terutama disampaikan kepada Bapak Dr. Ana Rosmiati, M.Pd. selaku Kepala Pusat Pengembangan Analisis Instruksional (P2AI), atas kepercayaannya untuk menyusun buku teks, khususnya sebagai pengayaan atau referensi bagi kajian-kajian bidang seni pertunjukan. Ucapan terima kasih juga disampaikan kepada Els Bogaerts Ph.D. (Leiden University, Netherland), yang telah berkenan membaca beberapa bagian *draft* dari buku ini, dan juga Jaap Anten (KITLV, Leiden, Netherlands) yang telah mengusahakan dokumen fotografi. Terima kasih juga diucapkan kepada pihak Penerbit. Kepada istriku Dwi Rahayuningsih dan kedua anakku Nestasharaji dan Dwityatama terima kasih telah menginspirasi penulis untuk terus berkarya. Terima kasih dan penghargaan juga disampaikan kepada beberapa teman, sahabat, para mahasiswa, rekan pengajar, dan kolega di Program Studi Seni Tari, Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta. Tanpa motivasi mereka buku ini juga tidak mungkin terwujud.

Tentu saja, pengantar buku ini diilhami oleh sebuah pola status lokasi penciptaan dramatari yang muncul di dalam jalur politik birokrasi Kraton Yogyakarta. Hal ini sudah diindikasikan dari kemunculan genre-genre dramatari di tiga lokasi penting yaitu: 1) Kraton Yogyakarta, tempat kelahiran dramatari *Wayang Wong*;

2) Kadipatèn Anom, tempat kelahiran dramatari opera Jawa *Langendriya* maupun genre tari *Golèk Tunggal*; dan 3) Kepatihan Danurejan, tempat kemunculan genre dramatari opera Jawa *Langen Mandra Wanara* dan genre-genre “*beksan kepatihan*”, termasuk dramatari wayang topeng yang mendapatkan persemaiannya di lingkungan Kepatihan.

Tentang lokasi Kraton sebagai pusat pembentukan budaya seni pertunjukan Jawa menurut hemat penulis tidak terlalu banyak dijelaskan dalam pengantar buku ini. Justru penjelasan yang lebih krusial akan ditekankan pada keberadaan status Kadipaten Anom dan Kepatihan Danurejan. Status lokasi Kadipaten Anom dalam konsep geopolitik Kraton Jawa merupakan rumah tinggal calon raja atau Putra Mahkota. Pada situasi Kraton Yogyakarta periode Sultan Hamengku Buwana VII (1877—1921) hal ini melekat pada sebuah bangunan di bagian barat Kraton menghadap ke selatan. Bangunan yang sekarang bernama *nDalem Mangkubumen*) ini dibangun sejak masa pemerintahan Sultan Hamengku Buwana V (1823—1855). Maksud didirikannya bangunan ini sebagai rumah tinggal K.G.P.A. Mangkubumi, adik Sultan Hamengku Buwana V yang kelak menggantikannya sebagai Sultan keenam Yogyakarta. Alasan kenyataan historis diketahui Hamengku Buwana V tidak mempunyai Putra Mahkota sampai wafatnya pada tahun 1855. Dengan demikian ketika K.G.P.A. Mangkubumi naik tahta menggantikan kakaknya pada tahun 1855 itu pula, maka rumah tinggal di *nDalem Mangkubumen* dilestarikan sebagai kediaman resmi Putra Mahkota. Ketika Putra Mahkota K.G.P.A. Hamngabehi naik tahta sebagai Sultan Hamengku Buwana VII pada tahun 1877 rumah kediaman *nDalem Mangkubumen* ditempati oleh adiknya yang menjadi Lurah Pangeran Ajudan Residen yaitu K.G.P.A.A. Mangkubumi.

Pada saat itu justru *nDalem Kadipaten Anom* yang kemudian dikenal sebagai *nDalem Mangkubumen* mengambil peran sebagai salah satu pusat pembentukan genre tari Jawa gaya Yogyakarta. Genre seni pertunjukan tari gaya Yogyakarta yang mula-mula diciptakan di lingkungan Kadipaten Anom adalah genre dramatari opera Jawa *Langendriya*. Dikarenakan setiap akhir pertunjukan *Langendriya* selalu ditampilkan sejenis genre tari putri tunggal yang kemudian dikenal sebagai tari *golek*, maka lahir pula

berbagai genre tari *golek* tunggal di lingkungan Kadipaten Anom. Di antara genre tari *golek* tersebut antara lain: *golek gambyong*, *golek pocung kethoprak*, *golek layung seta*, *golek gambir sawit*, *golek jangkung kuning*, *golek damarkeli*, *golek sekar gadung pepuletan*, *golek ngreni*, *golek gagar mayang*, *golek surengrana*, *golek calunthang*, serta *golek kutut manggung*.

Sementara itu kedudukan Kepatihan Danurejan adalah kedudukan dalam arti jabatan seorang birokrat tertinggi dalam tata laksana pemerintahan kerajaan Jawa di Kraton Yogyakarta. Status seorang kepala pemerintahan dalam diri Patih memungkinkannya sebagai penentu selera estetik yang tidak sama dengan selera estetik yang ada di Kraton maupun di Kadipaten Anom. Oleh sebab itu dalam statusnya sebagai penentu selera estetik itu seorang Patih mampu berkreasi dalam kualifikasinya yang lain daripada kedua pusat seni pertunjukan gaya Yogyakarta, yaitu Kraton dan Kadipaten Anom. Dari sinilah gradasi status dalam birokrasi akan menentukan pula standar estetik yang telah ditentukan terlebih dahulu secara geopolitik. Alasan historis terpenting dalam status hasil-hasil kreasi seni pertunjukan Kepatihan sudah terjadi sejak masa kepemimpinan Patih Danureja V, yang mempersembahkan kepada korps keprajuritannya *Bregada Bugis* dengan memberi nama karya *masterpiece*-nya dengan *Beksan Bugis*. Hal ini mencapai puncaknya pada periode kepemimpinan Patih Danureja VII yang kemudian bergelar K.P.A.A. Yudanegara III. Dari era puncak ini lahir sebuah dramatari opera Jawa lainnya yang disebut *Langen Mandra Wanara*. Mengambil cerita epos Ramayana dan diperagakan oleh sejumlah besar peran kera dan raksana, maka *Langen Mandra Wanara* muncul sebagai salah satu genre dramatari opera yang mengikuti kepopuleran *Langendriya* di Kadipaten Anom.

Namun demikian karakter stilistik dramatari yang lahir di atas tidak jauh berbeda dari kategori umum bentuk-bentuk komposisi tari. Pertimbangan kategori komposisi tari ini menjadi alasan utama sebuah ciri khusus dari genre dramatari yang dapat dicermati secara sosiologis. Pada alasan yang lain, maka dramatari sebagai objek material memerlukan sebuah kupasan dari dimensi sosiologis, tempat kelahiran komposisi tari akan selalu mengandung tiga pola gerakan pokok (pola gerakan dalam *Wayang Wong* Kraton,

Langendriya Kadipaten Anom, dan *Langen Mandra Wanara* Kepatihan).

Melalui acuan dramatari opera seperti *Langendriya* atau *Langen Mandra Wanara*, kiranya alasan bentuk sajian di antara ketiga genre dramatari di Yogyakarta ini, dapat dicermati segi-segi pembentukan karakter gerak yang dihadirkan dari pola *adeg* atau sikap penyangga kaki. Hal ini dikarenakan pola *adeg* yang dicirikan dalam bentuk sajiannya merupakan ciri stilistik yang menjadi sistem penanda dalam aspek sosiologis. Untuk alasan sebuah bukti keagungbinataran Sultan Yogyakarta, maka dua bentuk dramatari di luar tembok istana mengacu dari seni opera *Langendriya* dan seni opera *Langen Mandra Wanara*.

Kajian dalam buku ini bersifat kualitatif, dengan menggunakan metode sejarah seni. Sebagaimana metode sejarah, maka di dalam sejarah seni sifat data kualitatif itu dicermati dengan melalui kritik sumber. Langkah kritis ini lazim disebut sebagai langkah heuristik pada metode sejarah. Hal ini dilakukan untuk mendapatkan sebuah objektivitas pada kajian. Selain itu pendekatan utama dalam pengkajian ini adalah pendekatan etnokoreologi. Pendekatan ini lazim dilakukan dalam spesifikasi metode sejarah seni yang agak berbeda dengan metode sejarah. Pendekatan etnokoreologi adalah pendekatan dengan menempatkan kedudukan tari sebagai objek multidimensional. Dikarenakan objek tari adalah multidemensi, maka diperlukan pengkajian setiap sisi dimensi yang ada pada objeknya. Pada akhirnya paparan dalam buku ini sengaja dikemas dalam format yang tidak begitu ketat, namun juga tidak meninggalkan kaidah-kaidah metodologis yang standar. Atas dasar itu setiap kupasan dalam bagian per bagian dari buku ini ingin mengajak pembaca mengakrabi kembali sebuah fenomena kreatif yang telah menjadi kenyataan historis dari sebuah era pembentukan genre dramatari Jawa gaya Yogyakarta di awal abad ke-19. Bagian akhir kajian genre dramatari yang disemaikan di lingkungan Kepatihan termasuk dramatari *wayang topeng* Panji. Salah satu bagian dari buku ini juga memuat sekilas bentuk dramatari yang muncul di paruh pertama abad ke-20 yakni, dramatari *Wayang Golek Menak*. Genre dramatari ini diciptakan oleh Sultan Hamengku Buwana IX (1940—1988). Bagian khusus ini hanya disisipkan sebagai

sebuah periode historis pertumbuhan genre dramatari yang muncul di Yogyakarta.

Jawa. Pada akhirnya buku ini telah hadir di tengah sidang pembaca dengan segala kekurangannya. Sudah barang tentu segala kritik, komentar, tanggapan yang bersifat konstruktif akan selalu diterima dengan senang hati. Penulis sangat menyadari kehadiran buku ini sangat jauh dari kesempurnaan. Namun demikian buku ini diharapkan turut melengkapi sumber rujukan bagi kajian seni pertunjukan Jawa, khususnya dalam bidang sejarah dramatari Jawa. Akhir kata silakan membuka lembar demi lembar dan selamat membaca.

Yogyakarta, November 2015

R.M.P.

DAFTAR ISI

	Halaman
PENGANTAR	iii
DAFTAR ISI	viii
DAFTAR GAMBAR	x
 BAB I	
SEKILAS KESEJARAHAN DRAMATARI GAYA	
YOGYAKARTA	1
A. Wayang Wong Gaya Yogyakarta	2
B. Wayang Wong Era Sultan Hamengku Buwana V.....	10
 BAB II	
FENOMENA KELAS PENARI ZAMAN SULTAN	
HAMENGKU BUWANA V	39
A. Ringgit Supermen	46
B. Ringgit Encik.....	48
C. Ringgit Cina.....	50
 BAB III	
DRAMATARI OPERA JAWA: EKSPRESI KAUM	
BANGSAWAN	53
A. Langendriya Gaya Yogyakarta	53
1. Tipe Karakter Pada Dramatari Langendriya	66
2. Tipe Karakter Langendriya berdasarkan Varian	
Visualisasi Ragam Gerak.....	69
3. Lakon Damarwulan	73
B. Dramatari Opera Langen Mandra Wanara Gaya	
Yogyakarta	77
1. Tipe Karakter Langen Mandra Wanara Gaya	
Yogyakarta.....	84

2. Tipe Karakter Langen Mandra Wanara Berdasarkan Varian Visual Gerak Tari.....	85
C. Dramatari Pertunjukan Topeng Gaya Yogyakarta	91
1. Kehidupan Seni Wayang Topeng di Yogyakarta Saat Ini	99
2. Penyajian Wayang Topeng Gaya Yogyakarta ...	106
3. Karakterisasi dan Gerak Tari Wayang Topeng Gaya Yogyakarta	110
D. Dramatari Wayang Golek Menak: Dramatari Jawa Abad XX	113

BAB IV	
SIMPULAN	120

DAFTAR PUSTAKA	122
-----------------------------	------------

GLOSARIUM	126
------------------------	------------

LAMPIRAN-LAMPIRAN

Lampiran I:	
Frahmen Ringgit Tiyang Lampahan “Rama Nitis” Kanggem Semuan, Surya Kaping 14 Nopember ‘81	137
Lampiran II:	
Frahmen Langendriya Lampahan Damarwulan Jumeneng Nata	163

DAFTAR GAMBAR

	Halaman
Gambar 1. Sultan Hamengku Buwana VII, busana antrakusuma tahun 1899 (Foto KITLV Image Collection)	7
Gambar 2. Adegan <i>Wayang Wong</i> 1899 antara Raden Irawan dengan Dewi Titisari (Foto: KITLV Collection, Leiden)	8
Gambar 3. Adegan Kerajaan Dwarawati dalam pertunjukan <i>Wayang Wong</i> 1899 (Foto: KITLV Collection, Leiden)	8
Gambar 4. Sultan Hamengku Buwana VIII tahun 1921 (Foto Koleksi KITLV Special Collection)	9
Gambar 5. Adegan Perangan <i>Wayang Wong</i> tahun 1937 di Trtatag Bangsal Kencana Kraton Yogyakarta (Foto Koleksi R.M. Kaswardja)	10
Gambar 6. KGPAA. Mangkubumi, pencipta <i>Langendriya</i> gaya Yogyakarta (Foto: KITLV Collection, Leiden)	61
Gambar 7. Adegan dalam <i>Langendriya</i> gaya Yogyakarta 1885 (Foto: KITLV Collection, Leiden)	62
Gambar 8. Adegan dalam <i>Langendriya</i> gaya Yogyakarta 1885 (Foto: KITLV Collection, Leiden)	62
Gambar 9. Adegan Menak Jingga <i>nglana</i> dalam <i>Langendriya</i> gaya Yogyakarta, 1895 (Foto: KITLV Collection, Leiden)	63
Gambar 10. Duduk di sebelah kanan adalah K.R.T. Wiroguno yang berperan sebagai Adipati Sindhura pada pertunjukan <i>Langendriya</i> tahun 1907 (Foto Koleksi Pusat Kajian Arsip dan Dokumen Seni K.R.T. Wiroguno, Yogyakarta, 1907)	63

Gambar 11. Salah satu adegan jejer dramatari opera <i>Langendriya</i> gaya Yogyakarta tahun 1907 (Foto Koleksi Pusat Kajian Arsip dan Dokumen Seni K.R.T. Wiroguno, Yogyakarta)	64
Gambar 12. Kangjeng Raden Tumenggung Wiraguna, salah seorang putra KGPA. Mangkubumi yang turut menyempurnakan tata busana <i>Langendriya</i> gaya Yogyakarta 1904 (Foto: Koleksi Center of Arts Archives and Documents Studies Yogyakarta)	65
Gambar 13. Kangjeng Raden Adipati Danureja VII, Patih Kasultanan Yogyakarta 1924 (Foto: KITLV Collection,)	80
Gambar 14. Adegan Kumbakarna Gugur dalam <i>Langen Mandra Wanara</i> tahun 1900 di Ndalem Yudanegaran (Foto: KITLV Collection, Leiden)	81
Gambar 15. Prabu Rama berperang dengan Prabu Rahwana dalam <i>Langen Mandra Wanara</i> tahun 1900 (Foto: KITLV Collection, Leiden)	82
Gambar 16. Gamelan K.P.H. Yudanegara III tahun 1911, yang kemudian bergelar K.P.A.Ad. Danureja VII, sebagai Patih Yogyakarta (Foto: KITLV Collection, Leiden)	82
Gambar 17. Bagan penciptaan dramatari Jawa	89
Gambar 18. Bagan hierarki status elite dalam lokasi penciptaan dramatari Jawa	90
Gambar 19. Figur penari topeng gaya Yogyakarta dalam ragam gerak <i>Kalang kinantang alus</i>	103
Gambar 20. Ciri khas gerak <i>tendangan wiron</i> dalam tari topeng gaya Yogyakarta	103
Gambar 21. Gerak <i>jun jungan</i> kaki pada gaya penampilan topeng Pedalangan dari Dusun Ngajeg, Kalasan	104

Daftar Gambar

Gambar 22	Pola kaki berdiri sejajar <i>adu tungkak</i> sebelum melakukan junjungan dalam tari topeng pedalangan Dusun Ngajeg	104
Gambar 23.	Gerak <i>sembahan sila</i> pada wayang topeng pedalangan Dusun Ngajeg, Kalasan	105
Gambar 24.	Pola adegan <i>jejer</i> dalam dramatari topeng pedalangan Dusun Ngajeg	105
Gambar 25.	Adegan Dramatari Golek Menak (Foto Koleksi Yayasan Siswa Among Beksa, 2015)	117
Gambar 26.	Beksan Pethilan Golek Menak Adaninggar-Kelaswara (Foto Koleksi: KHP. Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta, 2014)	117

BAB I

SEKILAS KESEJARAHAN DRAMATARI GAYA YOGYAKARTA

Pengantar tulisan ini dapat diacu dari sebuah pola status lokasi penciptaan dramatari yang muncul di dalam jalur politik birokrasi Kraton Yogyakarta. Hal ini sudah diindikasikan dari kemunculan genre-genre dramatari di tiga lokasi penting yaitu: 1) Kraton Yogyakarta, tempat kelahiran dramatari *Wayang Wong*; 2) Kadipatèn Anom, tempat kelahiran dramatari opera Jawa *Langendriya* maupun genre tari *Golèk Tunggal*; dan 3) Kepatihan Danurejan, tempat kemunculan genre dramatari opera Jawa *Langen Mandra Wanara* dan genre-genre “*beksan kepatihan*”.

Namun demikian karakter stilistik dramatari yang lahir di atas tidak jauh berbeda dari kategori umum bentuk-bentuk komposisi tari. Kategori umum yang dimaksud dalam komposisi tari akan selalu mengandung tiga pola gerakan pokok, yakni pola gerak berpindah tempat (*locomotion*), pola gerak murni (*pure movement*), dan pola gerak maknawi (*gesture*).¹ Oleh Soedarsono, hal ini dilengkapi dalam konteks dramatari di Indonesia, yang dianggap mempunyai spesifikasi tradisi naratif, yakni dengan penempatan unsur pola gerak penguat ekspresi atau *baton signal* yang diacu dari Desmond Morris.² Bentuk acuan pada konteks dramatari Jawa gaya Yogyakarta memang dapat diamati dari pentingnya sebuah pola gerak penguat ekspresi atau *baton signal*.

Untuk alasan ini, kiranya penambahan aspek estetis yang disampaikan oleh Soedarsono boleh dijadikan rujukan pada bentuk dramatari yang berkembang di masa pemerintahan Hamengku Buwana VII, baik yang di dalam Kraton, Kadipatèn, maupun Kepatihan. Jika ketiga pusat lokasi ini diacu sebagai pemetaan

¹Periksa Alma M. Hawkins, 1988, 139 dan 145; periksa juga Ann Hutchinson, Labanotation: *The System of Analizing and Recording Movement* . Edisi etiga (New York: A Theatre Arts Book, 1977), 90.

² Periksa R.M. Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia dan Pariwisata* (Bandung: Artiline dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999), 160; periksa juga Desmond Morris, *Manwatching: A Field Guide to Human Behavior* (New York: Harry's and Abrahms, 1977), 56.

secara sosiologis, maka ketiga-tiganya menjadi pusat perkembangan dramatari gaya Yogyakarta. Hal ini juga menunjukkan sebuah indikasi langsung sifat pembawaan yang ditampilkan dari setiap tipe karakter dalam genre dramatari tertentu. Melalui acuan dramatari opera seperti *Langendriya* atau *Langen Mandra Wanara*, kiranya bentuk-bentuk *baton signal* sangat membantu penonjolan karakter yang ditampilkan.

A. Wayang Wong Gaya Yogyakarta

Pada bagian terdahulu telah diuraikan sejumlah aspek yang menyertakan pengaruh mode penyajian dan aspek teknis-formalitas pada pergelaran-pergelaran tari gaya Yogyakarta di beberapa lantai pentas. Dari pengaruh mode penyajian tersebut, diketahui adanya sebuah kepentingan aspek artistik yang memuat visi batin dan ide kreator di balik penampilan sebuah genre tari gaya Yogyakarta.

Uraian berikut akan mencermati tiga jenis sajian seni dramatari gaya Yogyakarta yang mempunyai relasi kausalitas dengan status adat dan status politik Sultan Yogyakarta. Kausalitas yang dimaksud tentu saja mengacu pada aspek pseudoabsolutisme bentuk pemerintahan dan kualifikasi teknis formalitas pada periode historis tertentu. Untuk pencermatan ini, kehadiran dramatari *Wayang Wong* merupakan akibat langsung yang muncul paling awal sejak pendiri dinasti Hamengku Buwana memegang otoritas pemerintahan kerajaan pasca Perjanjian Giyanti 1755. Diketahui, bahwa dramatari *Wayang Wong* merupakan genre seni pertunjukan *lelangen dalem pusaka*, sebagaimana telah dimuat dalam *serat-serat* maupun *babad-babad* kraton. Pengertian genre *Wayang Wong* sebagai jenis sajian seni pertunjukan dramatari telah diuraikan secara lengkap oleh Soedarsono dalam *Wayang Wong*. Paling tidak bentuk sajian genre ini telah memuat 21 karakterisasi yang ditampilkan melalui ragam gerak tari peran-peran yang ada.³ Mengacu pada pandangan tersebut, kiranya menjadi jelas adanya faktor kausalitas teknis pada karakter wayang sebagai pembentuk kualifikasi teknis ragam gerak tarinya. Hal ini menyerupai faktor ideografi pada visualisasi tipe karakter yang ditunjukkan dalam

³Periksa Soedarsono, *Wayang Wong*, 1997, 324—329.

teknis tari yang membawakan karakter tertentu. Salah satu akibat penting dari cara membawakan tipe karakter tertentu dalam Wayang Wong akan mengundang kekaguman dari penikmat seni pertunjukan tersebut.

Atas dasar itu, kiranya perlu dijelaskan dulu beberapa komentar yang diacu dari sejumlah penonton asing yang menyaksikan pertunjukan Wayang Wong selama periode Hamengku Buwana VII (1877—1921) dan Hamengku Buwana VIII (1921—1939). Tulisan J. Groneman pada tahun 1899, *De Wajang Orang Pergiwo in den Kraton te Jogjakarta in Juni 1899* tentu saja sangat penting. Kepentingan mengungkapkan uraian Groneman didasarkan pada sebuah alasan adanya pengaruh status adat dan status politik Sultan Yogyakarta dalam peristiwa pertunjukan yang disaksikannya pada saat itu. Hal ini dapat dilihat indikasinya melalui rakyat biasa yang menyaksikan seni Wayang Wong dengan sebuah syarat sebatang lidi sebagai bukti berapa banyak rakyat dalam sehari yang masuk ke dalam kraton.⁴ Pada bagian lain Groneman lebih banyak berkomentar tentang aspek keindahan penari memainkan peran dalam pertunjukan Wayang Wong di saat itu.

Dalam salah satu pernyataannya disebutkan, bahwa di Eropa orang tentu tidak mengira jika di Yogyakarta ada bentuk seni seperti ini. Tetapi orang Barat menurut Groneman tidak mengira betapa tinggi taraf perkembangan seni dramatari di sini (di Yogyakarta). Secara agak lebih rinci dikatakan oleh Groneman, bahwa setiap sikap adalah pikiran yang indah, setiap gerak adalah suatu kalimat yang utuh.⁵ Pandangan metaforis ini jelas sebuah dugaan penting bagi bentuk penilaian orang Barat terhadap mutu estetis yang tampil dalam bentuk visualisasi dramatari di atas panggung. Penilaian rinci juga disampaikan Groneman pada adegan *nglana*.⁶ Segmen ini dibawakan oleh putra Sultan ketujuh yang bernama G.P.H. Mangkukusuma, yang saat itu memegang peran sebagai *Prabu Dasa Lengkara* (peran seorang raja berkarakter

⁴J. Groneman *De Wajang Orang Pergiwo In den Kraton te Jogjakarta in Juni 1899*; lihat juga Soedarsono, *Wayang Wong*, 1997.

⁵Periksa Groneman, 1899, 44.

⁶Adegan *nglana* biasanya dilakukan seorang raja yang sedang jatuh cinta pada seorang putri.

alus tetapi dinamis, menggunakan ragam tari *kalang kinantang alus*). Dikatakan, bahwa setiap gerak dari kepala sampai jari-jari tangan dan kaki adalah suatu kalimat penuh arti, suatu angan-angan yang berbicara. Iringan gamelan juga merupakan kalimat-kalimat yang bersuara. Bahkan dikatakan oleh Groneman, bahwa iringan mampu melukis dengan suara dan berbicara dengan tari, langkah, gerak, dan sikap.⁷ Barangkali salah satu penilaian mutu estetis yang terpenting disampaikan oleh Groneman, bahwa segmen adegan cinta antara Irawan dengan Dèwi Titisari tak dapat dibandingkan dengan segmen sejenis dari genre yang ada di seni balet klasik dan pantomim Eropa.⁸ Pandangan Groneman di atas merupakan awal bentuk penilaian yang berkenaan dengan standar kualitas teknis-formalitas seni *Wayang Wong* di Kraton Yogyakarta.

Pada uraian penulis Barat yang lebih akhir, kiranya juga perlu disampaikan pula pendapat Brandt Buijs-van Zijp dalam Majalah *Djawa* tahun 1923. Era ini adalah era pemerintahan Hamengku Buwana VIII ketika mempergelarkan *lakon Wayang Wong Jaya Pusaka* dan *Sri Suwéla*. Dikatakan, bahwa ada beberapa unsur yang tak dapat dipuji dalam visualisasi sajian tari yang disaksikannya saat itu. Termasuk nama sutradara tidak disebutkan, dan nama-nama pelaku juga tidak disebut-sebut sebelum pertunjukan. Kritik juga disampaikan terhadap penampilan hewan-hewan yang realistik, sebagai hal bertentangan dengan komentar awalnya terhadap unsur abstrak pada adegan cinta. Kritik serupa juga ditujukan kepada busana baju rompi untuk sajian Bedhaya-Srimpi yang dianggap lebih buruk dibandingkan model *mekakan*.⁹

Pandangan ini jelas menyoroti aspek visual pada penampilan bentuk sajian utuh. Hanya saja visi orang Barat dalam pandangan Brandts Buijs-van Zijp kurang didukung dengan pengalaman estetis menonton, sebagaimana yang diuraikan oleh Groneman tentang keindahan seni dramatari Eropa. Komentar Buijs-van Zijp yang lain terasa lebih kepada hal-hal yang bersifat awam. Termasuk anggapannya terhadap penampilan jumlah penari

⁷Periksa Groneman, 1899, 65.

⁸Groneman, 1899, 73.

⁹Brandts Buijs-van Zijp, "Het Wajang Feestspel te Jogjakarta", dalam Majalah *Djawa*, tahun 1923, 133.

yang secara massal penuh sesak, dan ruwet, serta tatanan alur yang dinilai kurang runtut.¹⁰ Mencermati komentar dan kritik penulis Barat, kiranya acuan terakhir pada jumlah pemain yang secara massal dianggap ruwet, maka hal ini lebih kepada perbedaan cara pandang dalam penempatan status adat pribadi Sultan yang menghendaki sendiri bentuk-bentuk kultus kemegahan yang dipancarkan melalui seni pertunjukan. Sementara pertimbangan sifat massal dalam acuan penulis Barat lebih kepada persepsi bentuk teater Barat yang selama ini diacu sebagai bentuk acuan standar. Atas dasar itu, kiranya sangat tidak proporsional menempatkan persepsi sajian seni pertunjukan yang dilekatkan dalam kerangka status adat dan status politik, dengan cara pandang yang diacu dari penulis-penulis Barat.

Satu penulis Barat lain adalah Prof. B. Schrieke, dalam Majalah *Djawa* No. 9 tahun 1929. Tulisan ini diberi judul “Wayang Wong” dan kiranya perlu dijadikan sumber rujukan persepsi penulis Barat terhadap genre yang menjadi pusaka kerajaan di atas.¹¹ Paling tidak uraian yang sempat dimuat dalam salah satu bagian tulisan Schrieke menyangkut klarifikasi perbedaan cara pandang tentang dramatari dengan Th. Pigeaud. Hal ini dianggapnya sebagai pembuktian yang diperlukan dalam peranan individu-individu seperti Mangkunegara V, Mangkunegara VI di Surakarta, Paku Alam VII, Pangeran Mangkubumi (putra Hamengku Buwana VI), Danureja V, VI, dan VII, dan Hamengku Buwana VIII.¹² Mengacu pada tiga nama (Pangeran Mangkubumi, Danureja VII, dan Hamengku Buwana VIII), kiranya jelas sekali arah klasifikasi bentuk dramatari yang disampaikan Schrieke terhadap Th. Pigeaud. Hal ini karena tiga nama di atas merupakan pelindung dan pencipta dramatari terpenting di Yogyakarta saat itu. Untuk alasan di atas, Schrieke memberi bukti pada genre dramatari *Wayang Wong* yang telah menemukan basis sosial, kemungkinan hidup (dan berkembang), dan status istimewa kepadanya.¹³ Tak dapat dipungkiri, bahwa Sultan Hamengku Buwana VIII sebagai pewaris dinasti adalah seorang pelindung seni *Wayang Wong* yang terbesar

¹⁰Periksa Buijs-van Zijp, 1923.

¹¹B. Schrieke, “Wayang Wong”, dalam Majalah *Djawa* No. 9 tahun 1929.

¹²Periksa Schrieke, 1929, 1—2.

¹³Periksa Schrieke, 1929. 2.

di Kraton Yogyakarta. Mangkubumi, selain seorang *pangéran lurah* dan Ajudan Residen di Yogyakarta adalah putra Hamengku Buwana VI yang menjadi pencipta sekaligus pelindung dramatari opera Jawa *Langendriya* di Kadipatèn. Sementara itu, Danureja VII selain seorang Perdana Menteri dan kepala pemerintahan adalah pencipta dan pelindung seni dramatari *Langen Mandra Wanara* di Kepatihan. Bukti-bukti tersebut merupakan cara pendekatan Schrieke yang utama dalam menjembatani perbedaan pendapatnya secara bahasa dan sosiologis dengan Pigeaud.

Pada visi sosiologi politik, kiranya proses kemunculan genre dramatari yang mengikuti *Wayang Wong*, baik *Langendriya* dan *Langen Mandra Wanara* merupakan sebuah fenomena yang bersifat kategoris. Pengertian aspek kategoris sosiologis ini juga menjadi bentuk inherensi gradasi sosial dan status yang mengikuti pada kreasi seni yang diciptakan dari kalangan bangsawan tinggi saat itu. Untuk alasan ini, pola *adeg* yang diacu dari ketiga jenis penyajian dramatari di atas, tak dapat disangkal lagi merupakan cara mempertinggi gengsi absolutisme elite tradisional Jawa.



Gambar 1. Sultan Hamengku Buwana VII,
busana antrakusuma tahun 1899
(Foto KITLV Image Collection)



Gambar 2. Adegan Wayang Wong 1899
antara Raden Irawan dengan Dewi Titisari
(Foto: KITLV Collection, Leiden)



Gambar 3. Adegan Kerajaan Dwarawati
dalam pertunjukan Wayang Wong 1899
(Foto: KITLV Collection, Leiden)



Gambar 4. Sultan Hamengku Buwana VIII tahun 1921
(Foto Koleksi KITLV Special Collection)



Gambar 5. Adegan Perangan Wayang Wong tahun 1937
di Tratatag Bangsal Kencana Kraton Yogyakarta
(Foto Koleksi R.M. Kaswardja)

B. Wayang Wong Era Sultan Hamengku Buwana V

Sampai saat ini, perhatian terhadap seni pertunjukan Wayang Wong istana masih merupakan bidang yang sangat menarik untuk dikaji. Wayang Wong Kraton Yogyakarta merupakan wilayah artistik yang selalu menyita pengkajian tersendiri dalam kedudukannya sebagai seni pertunjukan. Salah satu aspek terpenting dalam seni pertunjukan tradisi istana ini adalah aspek penari sebagai aktor manusia yang berperanan dalam menafsirkan setiap adegan di atas panggung. Arti pentingnya faktor manusia sebagai interpretator adegan dalam Wayang Wong tersebut merupakan kerangka tersendiri yang menarik untuk dicermati secara lebih mendalam. Kajian perspektif sosiologis yang dimaksud dalam buku ini akan membatasi pada sebuah fenomena unik tradisi seni Wayang Wayang pada zaman Sultan Hamengku Buwana V (1823—1855).

Pada masa Sultan Hamengku Buwana V telah diketahui terdapat klasifikasi penari Wayang Wong menjadi tiga kelas penari yang dibedakan menurut kemampuan teknik menari mereka. Namun demikian fakta historis ini sebagai fenomena sosiologis kurang mendapat perhatian dari peneliti terdahulu yang mencoba mencermati seni Wayang Wong di Kraton Yogyakarta. Buku ini ingin mengungkap kemungkinan atau dugaan adanya fenomena yang dimungkinkan melahirkan alasan-alasan hierarkis pada klasifikasi yang dipertimbangkan sebagai kemampuan teknik menari. Selain itu buku ini juga ingin mencermati alasan-alasan non teknis yang menjadi dasar pembagian kelas penari dilakukan pada saat situasi politik Kraton Yogyakarta terganggu intrik di seputar Perang Diponegoro (1825—1830). Dengan demikian sungguh sesuatu yang sedikit kontroversi ketika gradasi kelas penari dilakukan dalam sebuah model mobilisasi sumber daya penari sezaman dengan situasi pasca Perang Diponegoro. Alasan-alasan tersebut akan digunakan sebagai dasar pemikiran mengungkapkan sebuah fenomena sosio-kultural yang telah terjadi di masa lampau.

Dalam sejarah Kraton Yogyakarta, salah seorang Sultan yang memiliki perhatian besar terhadap seni Wayang Wong adalah Sultan Hamengku Buwana V. Raja ini dikenal dalam sejarah sebagai Sultan yang paling muda saat dinobatkan tahun 1823, karena pada saat ayahnya wafat tahun 1822 ia masih berusia 2 tahun, sehingga ketika dinobatkan tahun 1823 ia baru berusia 3 tahun. Oleh sebab itu setelah dinobatkan ia harus didampingi oleh sebuah Dewan Perwalian yang berfungsi sebagai penasehat dan penentu kebijakan pemerintahan yang dibentuk oleh Pemerintah Kolonial Belanda. Dewan Perwalian ini terdiri dari ibunya, neneknya, serta dua orang pamannya.¹⁴ Masa pemerintahan Hamengku Buwana V (1823—1855) menyisakan sejarah peristiwa intrik politik. Namun demikian, perhatian Hamengku Buwana V terhadap seni pertunjukan istana masa itu sungguh sangat luar biasa. Suatu bukti data seni pertunjukan Wayang Wong selama pemerintahannya telah dipergelarkan tidak kurang sebanyak lima lakon, yaitu: Pragolamurti, Petruk Dados Ratu, Rabinipun

¹⁴Noto Suroto, *Kasultanan Yogyakarta*, (Yogyakarta: Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional, Depdikbud DIY, 1985).

Angkawijaya Angsal Dewi Utari, Jaya Semadi, dan Pregiwa-Pregiwati.¹⁵ Hal ini membuktikan, bahwa selama pemerintahannya, Hamengku Buwana V tergolong produktif dalam menciptakan lakon Wayang Wong. Dari kelima lakon tersebut di atas, empat diantaranya adalah bentuk gubahan baru. Artinya lakon tersebut belum pernah dipertunjukkan pada masa pemerintahan Sultan sebelumnya.

Ternyata perhatian Hamengku Buwana V tidak hanya terbatas pada produktivitasnya dalam menggubah lakon Wayang Wong saja. Hal ini sebagaimana diungkapkan oleh Soeryobrongto yang menyebut, bahwa perhatian Hamengku Buwana V terhadap genre tari tertentu juga sangat besar. Fenomena pembentukan kelas-kelas penari Wayang Wong zaman Sultan kelima juga bagian dari bentuk kreasi yang bersifat gradasi teknis. Ketiga kelas penari menurut Soeryobrongto dinyatakan sebagai berikut: *ringgit gupermen*, *ringgit encik*, dan *ringgit cina*.¹⁶ Ketiga kelompok penari ini menurut penuturan Soeryobrongto mengadakan latihan dan pertunjukan di tiga tempat yang berbeda. Secara tegas dinyatakan, bahwa dasar perbedaan dari ketiga kelas penari di atas ditekankan pada kemampuan teknik menari. Pengelompokan tiga kelas penari pada masa pemerintahan Hamengku Buwana V di Kraton Yogyakarta menjadi sebuah fenomena estetik yang menarik. Hal ini disebabkan saat itu Sultan kelima telah berinisiatif membuat klasifikasi bagi para penari Wayang Wong di dalam istananya.

Beberapa uraian di atas sangat mendorong ide serta keinginan dalam sebuah pengkajian berperspektif sosiologis tentang pembagian kelas penari yang terdapat di masa pemerintahan Hamengku Buwana V. Hal lain yang turut mendasari sebuah gagasan pengkajian sistem kelas bagi penari di masa lampau adalah pernyataan peneliti Indonesianis asal Australia Jennifer Lindsay. Diterangkan dalam pandangan Lindsay, bahwa

¹⁵G.B.P.H. Soeryobrongto, "Wayang Wong Gagrag Mataram", dalam Fred Wibowo, ed., *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, (Yogyakarta: Dewan Kesenian Propinsi DIY, 1981), 46.

¹⁶G.B.P.H. Soeryobrongto, "Cara Berlatih Tari Klasik Gaya Yogyakarta" dalam Fred Wibowo, ed., *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, (Yogyakarta: Dewan Kesenian Propinsi DIY, 1981), 101—102.

pembagian derajat kelas penari zaman Hamengku Buwana V berdasarkan sudut pandang orang Jawa saat itu yang sezaman. Jadi menurut Lindsay, *ringgit cina* seperti orang etnik Cina dan keturunannya berada dalam strata paling bawah, tetapi *ringgit supermen* seperti halnya penduduk bangsa Belanda dan Eropa lainnya yang berada di strata paling atas.¹⁷ Pendapat Lindsay diakuinya sangat dipengaruhi pendapat R.M. Soedarsono.¹⁸ Dari pernyataan itu pula turut mendasari berbagai spekulasi adanya dugaan sementara tentang klasifikasi penari Wayang Wong di Kraton Yogyakarta. Atas dasar berbagai spekulasi maupun dugaan sementara itu, maka di samping klasifikasi itu berdasarkan kemampuan teknik menari, dimungkinkan pula istilah yang digunakan dalam sebutan kelas sangat dipengaruhi oleh stratifikasi sosial penduduk Kasultanan Yogyakarta pada saat itu.

Pemikiran lain yang turut berkembang yakni, adanya klasifikasi berpengaruh pada segi kualitas pertunjukan Wayang Wong pada saat itu. Hal ini juga turut melatarbelakangi suatu pengkajian terhadap pembagian kelas penari yang berkaitan erat dengan kualitas pertunjukan seni Wayang Wong di masa pemerintahan Hamengku Buwana V. Kenyataan menunjukkan, bahwa pada masa Sultan kelima fenomena penamaan kelas penari Wayang Wong menyerupai tingkat stratifikasi sosial penduduk Kasultanan Yogyakarta masa itu. Golongan penduduk Eropa termasuk orang Belanda disebut sebagai orang *gupermen*, penduduk golongan Timur asing (termasuk orang Arab dan India) disebut dengan *ringgit encik*, dan penduduk golongan Cina beserta peranakan Cina. Berkaitan dengan nilai kualitas yang diakibatkan dari klasifikasi berdasarkan teknik menari, maka fakta ini menjadi sebuah fenomena estetis. Sebagai sebuah kenyataan historis, diketahui, bahwa masih ada suatu aspek aktor manusia yang belum diungkapkan dalam seni pertunjukan Wayang Wong Kraton

¹⁷Jennifer Lindsay, *Klasik Kitsch, Kontemporer: Sebuah Studi Tentang Seni Pertunjukan Jawa*, (Yogyakarta: Gadjah mada University Press, 1991), 96.

¹⁸R,M, Soedarsono, *Wayang Wong The State Ritual Dance Drama in the Court of Yogyakarta*, (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1984), 23.

Yogyakarta, yakni aspek penari. Untuk alasan ini pencermatan buku ini juga ingin mengkaji fokus sebuah fenomena klasifikasi penari Wayang Wong yang telah dilakukan oleh Sultan kelima serta kaitannya dengan kualitas seni pertunjukan Wayang Wong itu sendiri.

Seni Wayang Wong bagi masyarakat Yogyakarta adalah bentuk kesenian Kraton yang sangat istimewa. Pada kedudukan ini nilai estetik seni Wayang Wong melekat dalam statusnya sebagai sebuah piranti kultus kemegahan. Bahasan berikut ingin melihat dalam kedudukan tersebut. Telah diketahui bahwa penciptan seni Wayang Wong adalah Sultan Hamengku Buwana I (1756—1792). Kesenian ini dianggap melambangkan nilai-nilai keagungan yang diciptakannya. Sultan Hamengku Buwana I juga dinyatakan sebagai orang yang pertama merancang sebuah pertunjukan lakon yang berasal dari cerita Wayang Purwa dengan aktor manusia menggantikan boneka wayang. Bahkan dinyatakan Hamengku Buwana I ingin melegitimasi sebagai penguasa sah atas tanah Jawa dengan mengacu genre dramatari yang menjadi tradisi kesenian zaman Majapahit.¹⁹ Pertunjukan perdana yang dirancang sendiri oleh Hamengku Buwana I itu mengambil lakon *Gandawerdaya*. Beberapa sumber, baik berupa sumber manuskrip maupun tulisan tercetak menjelaskan dengan cermat, bahwa tradisi pertunjukan Wayang Wong tidak dapat dilepaskan dari masa pemerintahan Sultan yang bertahta, keterkaitan kehidupan negara, serta nilai-nilai simbolik yang melekat dalam pertunjukan Wayang Wong itu sendiri.

Sudah semestinya jika pencermatan terhadap salah satu jenis seni pertunjukan istana Yogyakarta ini harus didahului dengan penelusuran terhadap latar belakang Wayang Wong serta kedudukan Sultan dalam setiap pertunjukan berlangsung. Untuk memperkuat kerangka teoretik pada pengkajian buku ini sebuah uraian yang turut mendasari pembahasan nanti dengan menempatkan Wayang Wong sebagai perangkat kultus kemegahan. Namun demikian sebelum dibicarakan tema-tema sentral secara

¹⁹Soedarsono, Darusuprpto, dan Harjana Hardjawijana, *Hamengku Buwana IX: Pengembang dan Pembaharu Tari Jawa Gaya Yogyakarta*, (Yogyakarta: Pemerintah Daerah Propinsi DIY, 1989), 3.

lebih rinci, mungkin sebuah pembahasan perlu didahului dengan sebuah catatan singkat tentang arti pentingnya Wayang Wong dan pengaruh-pengaruh yang timbulkan terhadap lakon atau jalan cerita bagi orang Jawa. Pandangan seperti ini diperkuat dengan adanya naskah-naskah *Babad*, yang mendukung pendapat bahwa para Sultan Yogyakarta dan para bangsawan di Jawa umumnya sangat memahami benar arti penting wayang. Perumusan dari pandangan ini dapat dilihat pada diri Sultan Yogyakarta yang diidentifikasi dengan perlambangan dan mitologi yang berasal dari dunia pewayangan. M.C. Ricklefs dengan menyitir *Babad Mangkubumi* menyebutkan bahwa Pangeran Mangkubumi (Sultan Hamengku Buwana I) digambarkan menyerupai Dewa Wisnu.²⁰ Hal ini berarti bahwa Sultan pertama Yogyakarta tersebut digambarkan menyerupai Dewa Wisnu. Kemudian masih menyitir dari *Babad*, yaitu *Babad Mentawis Ngayogyakarta*, dinyatakan bahwa Hamengku Buwana I bagaikan Dewa Wisnu yang turun ke dunia.²¹ Dari pernyataan ini kiranya lebih memperjelas kedudukan Sultan Yogyakarta yang sering disamakan dengan dewa-dewa.

Dengan demikian konsepsi seni pertunjukan Wayang Wong merupakan bagian yang sangat penting dalam nilai kultus kemegahan. Soedarsono menyebutkan sebagai *state ritual*.²² Dinyatakan olehnya bahwa ketika pertama kali dipertunjukan Wayang Wong di istana Yogyakarta, dengan mengambil cerita *Gandawerdaya*, maka cerita tersebut tak lain adalah penggambaran diri Hamengku Buwana I sebagai penguasa pertama Kraton Yogyakarta.²³ Pertunjukan perdana itu dimaksudkan untuk memperingati *jumenengan dalem* Hamengku Buwana I sejak menjadi raja di Kraton Yogyakarta. Oleh sebab itu tidaklah mengherankan jika para dinasti Hamengku Buwana berikutnya secara naluriah melanjutkan tradisi seni pertunjukan Wayang Wong

²⁰M.C. Ricklefs, *Jogjakarta Under Sultan Mangkubumi, 1749—1792: A History of the Division of Java*, (London: Oxford University Press, 1974), 73.

²¹Ricklefs, 1974, 74.

²²Soedarsono, *Wayang Wong: The State Ritual Dance Drama in the Court of Yogyakarta*, (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1984), 167—179.

²³Soedarsono, 1991, 167—179.

tersebut. Jennifer Lindsay sambil mengutip *Babad Bedhah Ngayogyakarta* yang juga diberi judul *Serat Babad Ngrengreng Kaping Kalih* yang memuat penurunan tahta Hamengku Buwana II dan Hamengku Buwana III naik tahta dengan mempergelarkan Wayang Wong *Gandawerdaya* pula.²⁴ Berikut ini kutipan dalam acuan Lindsay:

*ringgit jalma wondene lampahipun
mangun duk Eyang kang swargi
lakyen gandawerdayeku
patrap lenggah den ewahi
lan saben jeng Rama Katong.*²⁵

(lakon wayang wong itu
disusun oleh [mendiang] Kakek [Hamengku Buwana I]
lakonnya Gandawerdaya
tata aturan duduk nya diubah
dari [masa] kebiasaan ayahnya Sultan [dulu]

Sementara itu Babad Ngayogyakarta menyebutkan bahwa pada waktu berlangsungnya pesta untuk merayakan pernikahan Sultan Hamengku Buwana IV (1814—1822) dengan anak perempuan Patih Danureja II dalam bulan Mei 1816, maka tidak kurang dari tiga buah pertunjukan penuh Wayang Kulit telah dipergelarkan di dalam Kraton bersama-sama dengan Wayang Wong dan tujuh jenis pertunjukan wayang berbeda lainnya.²⁶ Pada *Babad* yang sama juga disebutkan pula bermacam-macam kegemaran yang paling diminati oleh Sultan Hamengku Buwana IV. Hal ini secara jelas sekali diterangkan melalui *tembang Asmaradana* sebagai berikut:

*limpating bausastra Jawi
tembung Mlayu sastra Arab
olah gendhing lan beksane
bedhaya myang ringgit tiyang
sinambi remen kuda*

²⁴Lindsay, 1991, 94

²⁵Lindsay, 94.

²⁶*Babad Ngayogyakarta*, Vol. I. SB. Ms. A 135 Canto 48; 36-39, Megatruh.

*saben senen kemis iku
pinapak ing pasewakan.*²⁷

(kemahiran dalam olah sastra Jawa
berbahasa Melayu dan [membaca] huruf Arab
keterampilan karawitan dan tari
sambil menyukai kuda
setiap [hari] Senin dan Kamis
[diikutkan] di tempat audiensi.

Berkenaan dengan uraian ini, Peter Carey memberikan komentar yang cukup menarik, khususnya tentang kultus kemegahan yang diemban oleh seni Wayang Wong. Dalam gambaran Carey, saat itu Jawa merupakan sebuah masyarakat yang sedang tenggelam dalam pelukan-pelukan hikayat dan cerita-cerita wayang. Babad-babad koleksi Kraton misalnya, mengandung banyak sekali pengacauan-pengacauan kepada beraneka ragam ataupun jenis pertunjukan wayang yang diselenggarakan di dalam Kraton tersebut. Dari semua pertunjukan itu menurut Carey seni Wayang Wong dianggap yang paling populer.²⁸ Kesan mendiskreditkan agak samar diungkapkan oleh Carey dengan menyertakan ketenggelaman alam pikir Jawa saat itu. Pada bab ini tampaknya Carey kurang begitu memahami seluk-beluk budi pekerti dan transformasi pengetahuan orang Jawa yang didapatkan melalui cara mengidolakan figur ideal di dunia wayang.

Kenyataan yang juga menjadi kebingungan Carey terurai dari informasi naskah *Sedjarah Danurejan* koleksi Universitas Indonesia, Jakarta. Dari sumber ini Carey menulis satu jenis pertunjukan Wayang Wong yang paling digemari oleh Sultan Hamengku Buwana V adalah Wayang Wong Trunajaya, yang menceritakan kembali sebuah peristiwa pemberontakan termasyur dalam sejarah Mataram pada Abad XVIII, yang telah dilakukan oleh seorang pemberontak berdarah Madura.²⁹ Dari uraian tersebut

²⁷*Babad Ngayogyakarta Vol. I*. SB, Ms. A 135 Canto 387—388: 21 Asmaradana.

²⁸Peter Carey, *Ekologi Kebudayaan Jawa dan Kitab Kedung Kebo*, (Jakarta: Pustaka Azet, 1985), 18.

²⁹Carey, 1985, 68.

di atas kiranya sangat aneh dengan kemunculan pernyataan Carey. Mengacu pada penelusuran kembali tradisi teks sastra lakon yang paling gigih adalah Sultan Hamengku Buwana V. Jika fakta ini dirujuk, maka koleksi dari zaman Sultan kelima tidak ditemukan naskah seni Wayang Wong bertutur tentang struktur heroik Trunajaya. Dengan kenyataan ini mungkin Carey juga tidak begitu paham terhadap upaya menjembatani nilai tafsir pada teks *Sedjarah Danurejan* koleksi UI Jakarta. Bentuk teks narasi yang bertutur tentang Trunajaya bahkan juga tidak diketemukan dalam teks sastra genre tarian lepas di zaman Sultan kelima. Akan tetapi gagasan adanya semangat pahlawan pemberontak asal Madura banyak disebut dalam tradisi keprajuritan Kraton Yogyakarta, termasuk nama sebuah seksi dari Bregada Prajurit Nyutra yang bernama seksi Trunajaya. Kemungkinan dikarenakan seksi ini anggotanya sebagian besar adalah penari istana, maka dimungkinkan sekali jika pelaku seni Wayang Wong di zaman Sultan kelima berasal dari seksi keprajuritan ini. Jadi anggapan Carey dalam membaca teks koleksi UI Jakarta kurang lengkap dari sudut interpretasi dan eksplanasi sejarah.

Satu hal sudah dijelaskan dengan baik, bahwa seni Wayang Wong telah menjadi bagian dari sebuah pelaksanaan nilai kultus kemegahan istana. Soemarsaid Murtono dalam bukunya *Negara dan Usaha Bina Negara di Jawa Masa Lampau* memberikan uraian yang cukup lengkap. Menurutnya ada dua jenis sarana bagi kultus kemegahan, yang satu bersifat bukan materi atau abstrak, sedangkan yang lain bersifat lebih kongkret, lebih dapat dilihat.³⁰ Akan tetapi sarana tadi tidaklah begitu berbeda sebagaimana tampaknya bila dilihat sekilas pintas. Kedua-duanya adalah pengungkapan dari hubungan mikrokosmos-makrokosmos yang menjadikan kedudukan raja suatu replika pemerintahan di kahyangan dan dengan demikian telah memberinya aspek dua sisi, yaitu keunggulan spiritual (kesempurnaan batin) dan material (kelimpahan harta). Lebih jauh dikatakan Murtono pula, bahwa dalam kultus kemegahan yang bersifat spiritual maupaun material itu, meliputi bidang-bidang keagamaan, silsilah, persekutuan raja

³⁰Soemarsaid Murtono, *Negara dan Usaha Bina Negara di Jawa Masa Lampau*, (Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 1985), 73.

dengan makhluk gaib, kekayaan harta benda, kekayaan dalam arti keluarga raja, pejabat raja, maupun rakyat banyak, pusaka-pusaka, dan terakhir angkatan bersenjata.³¹

Sehubungan dengan uraian di atas, maka perumusannya dalam konteks Wayang Wong adalah dimanakah letak kultus kemegahannya. Apakah kesemarakan dan kebesaran upacaranya saja, tentu saja tidak seperti ini. Seni Wayang Wong sangat mungkin mampu memenuhi kedua aspek tersebut baik yang bersifat bukan materi ataupun yang lebih kongkret. Jadi melalui pertunjukan Wayang Wong sarana kultus kemegahan tersebut dapat dipandang secara lebih lengkap dan kompleks. Bidang-bidang yang disebutkan oleh Murtono tidak mencantumkan seni pertunjukan sebagai sarana kultus kemegahan. Jika memang benar demikian, maka Soedarsono dalam disertasinya telah mengindikasikan Wayang Wong sebagai pusaka.³² Lebih jauh diterangkan dalam disertasi Soedarsono, bahwa pernyataan ini mengacu pada beberapa koleksi *Serat Kandha* atau teks narasi yang ada di dalam Kraton dengan menyebutkan Wayang Wong sebagai suatu *lelangen dalem pusaka*. Kedudukan Wayang wong yang demikian tinggi itu dikarenakan Wayang Wong dianggap sebagai seni pertunjukan yang memberi berkah bagi *kawula dalem*, rakyat banyak yang turut menyaksikan seni pertunjukan tersebut.³³ Asumsinya adalah bentuk partisipasi dalam wujud kehadiran rakyat banyak tersebut sebenarnya hanya ingin menyatakan secara kolektif persetujuan mereka atas legitimasi raja.

Sejalan dengan hal tersebut dapat dikemukakan disini bahwa penelusuran kedudukan Wayang Wong sebagai sarana kultus kemegahan mengandung dua aspek pokok. Di satu sisi aspek spiritual yang menempatkan Wayang Wong dalam dimensi tertentu, hal mana hanya diketahui melalui maksud serta makna pertunjukan itu, serta aspek material yang lebih tampak dilihat. Pada aspek yang terakhir ini terwadahi pula faktor-faktor fisik, misalnya lantai pentas, perlengkapan, serta faktor pelaku manusia. Tentang faktor manusia

³¹Murtono, 1985, 74—81.

³²Soedarsono, "Wayang Wong in Yogyakarta Kraton". Disertasi pada Program Doktor Studi Sejarah Kebudayaan Asia Tenggara, University of Michigan Ann Arbor, 1983, 177.

³³Soedarsono, 1983, 179.

ini dapat dijelaskan bahwa penari Wayang Wong serta penikmat yang di dalamnya termasuk para pejabat istana, dan *kawula dalem*, mereka semua adalah kekayaan yang tak terelakkan bagi raja dan kerajaannya.

Tentang seni Wayang itu sendiri, aspek ritual yang terkandung di dalamnya dapat dijelaskan dalam fungsi sejarahnya. Wayang Wong bila dikatakan sebagai istilah dapat mengacu kepada semua dramatari Jawa. Dalam kenyataan, asumsi ini mengarah kepada Wayang Wong yang berkembang sekarang ini. Bagaimanapun, sebagai seni pertunjukan yang berkembang sampai sekarang ini, Wayang Wong yang dikenal sekarang adalah Wayang Wong panggung (komersial), meskipun antara Wayang Wong panggung dengan Wayang Wong Kraton Yogyakarta sama-sama dimainkan oleh aktor manusia, tetapi keduanya berbeda sekali jika dipandang dari segi formalitas, baik dalam hal tari, pemakaian kostum, dialog, skala pertunjukan dan kaitannya dengan struktur dramatik Wayang Kulit.³⁴ Seperti telah diketahui bersama, bahwa Wayang Wong gaya Yogyakarta diciptakan dan dipergelarkan pertama kali oleh Sultan Hamengku Buwana I dengan mengambil cerita *Gandawerdaya*.

Sehubungan dengan hal itu Soedarsono menerangkan bahwa pertunjukan yang pertama kali pada tahun 1756 itu dimaksudkan sebagai upacara peringatan satu tahun bertahtanya Sultan di Yogyakarta yang biasa disebut *jumenengan dalem* sekaligus *tumbuk dalem* atau hari ulang tahun Sultan (berkelipatan delapan menurut kalender Jawa).³⁵ Dijelaskan pula, bahwa lakon tersebut merupakan lakon *sempalan* dari epik Mahabarata yang menceritakan pertarungan antara dua bersaudara tiri putra Arjuna. Menurutny kedua saudara tiri itu tidak saling mengenal dan kemudian keduanya berusaha menemukan ayahnya, namun ketika bertemu keduanya dalam situasi pertempuran yang tak habis-habisnya. Akhirnya keduanya dileraikan oleh Semar, seorang *abdi punakawan* Pandawa yang juga penasihat Pandawa. Oleh semar keduanya dihipnotis dan dijelaskan bahwa keduanya bersaudara karena ayahnya sama yakni Arjuna.³⁶

³⁴Lindsay, 1991, 84

³⁵Soedarsono, 1983, 168.

³⁶Soedarsono, 117.

Dari pertunjukan perdana Wayang Wong ini Soedarsono memberikan komentar yang sangat menarik tentang *Gandawerdaya*. Dikatakan bahwa lakon ini tak lain menyimbolkan perang sipil yang terjadi antara Sunan Paku Buwana III dengan Pangeran Mangkubumi (calon Sultan Hamengku Buwana I) yang berakhir setelah ditengahi oleh Belanda dengan mengaturnya ke dalam Perjanjian Giyanti 1755. Perlu diketahui pula bahwa orang Belanda menurut pandangan saat itu sering dianggap oleh orang Jawa sebagai *punakawan*, atau pelayan, yang nasehatnya kepada kedua ksatria putra Arjuna disini mengandung kebijaksanaan yang tinggi.

Berdasarkan itu pula, maka pertunjukan serupa dengan mengambil lakon yang sama seperti telah dikemukakan oleh Lindsay, pada masa Sultan Hamengku Buwana III, yang kemungkinan besar mempunyai maksud yang hampir sama pula. Dikatakan oleh Lindsay bahwa pertunjukan lebih akhir dengan lakon yang sama (*Gandawerdaya* masa Sultan Hamengku Buwana III), aslinya adalah ciptaan Sultan Hamengku Buwana I. Mengacu pada *Babad Bedhah Ngayogyakarta*, Lindsay menyatakan bahwa Babad ini banyak sekali memperbincangkan sekitar intrik politik serta nuansa konflik di dalam Kraton. Akibat penting dari sejumlah konflik adalah penurunan tahta Sultan Hamengku Buwana II (tahun 1812) dan digantikan oleh Kangjeng Raja (putra mahkota yang menggantikan ayahnya menjadi Sultan Hamengku Buwana III). Saat dipertunjukan Wayang Wong dengan lakon yang sama seperti zaman kakeknya dulu, digambarkan tentang pengaturan tempat duduk yang sedikit diubah dari aturan zaman Sultan sebelumnya, meskipun lantai pentasnya tetap di Bangsal Kencana (*Babad Bedhah Ngayogyakarta* yang dikutip Lindsay menyebutnya sebagai Bangsal Rukmi). Dinyatakan pula tempat para penari, tempat duduk para pangeran, putra Sultan yang belum bergelar pangeran, para kerabat dekat tempat duduk para bupati, serta *abdi dalem* tingkat *kliwon*.³⁷ Perlu dicatat bahwa dalam hal ini seperti pada masa Sultan Hamengku Buwana III yang sudah diuraikan di depan, kalau tidak disebut apakah para bangsawan sendiri benar-

³⁷Lindsay, 1991, 94—95.

benar menghendaki ikut serta ambil bagian dalam pertunjukan tersebut.

Ketika pertunjukan digambarkan dalam acuan di atas merupakan pertunjukan di luar Kraton, kenyataannya bahwa tidak disebut-sebut tentang para bangsawan turut ambil bagian sebagai pemain, maka tidaklah mengherankan. Oleh karena hingga sampai dengan tahun 1920-an dan 1930-an para bangsawan hanya melakukan pertunjukan di dalam Kraton itu sendiri. Jika seperti kadang-kadang terjadi, Wayang Wong gaya Yogyakarta dipentaskan di tempat lain, seperti misalnya diadakan pertunjukan di Kraton Surakarta, maka para bangsawan tidak ikut serta menari. Akan tetapi dalam acuan Babad terdahulu terhadap pertunjukan Wayang Wong yang bahkan dimainkan di dalam Kraton, maka pertunjukan tersebut diinginkan atas kehendak Sultan sendiri dan bukan oleh orang Belanda. Pertunjukan ini digambarkan oleh Lindsay sebagai bentuk *semuan* atau hiburan bagi para bupati bawahan Sultan. Mereka datang untuk menonton hiburan dan bukan untuk menari.³⁸ Sejalan dengan pandangan tersebut, kiranya dapat diperbandingkan di sini, terutama segi fungsi pertunjukan Wayang Wong yang hendak diuraikan pada pembahasan berikut. Secara kultural dapat diacu dari Ruth Benedict yang pernah mengemukakan, bahwa kegiatan-kegiatan ritual merupakan aspek yang sangat penting dalam kehidupan manusia. Pendapat ini juga diacu oleh Soedarsono yang menyatakan adanya penyelenggaraan upacara ritual bagi orang Timur yang introvert (mementingkan kehidupan ruhani) selain menjadi perhatian keluarga juga menjadi perhatian masyarakat setempat dan orang lain.³⁹ Dengan memperhatikan pendapat di atas, maka bagaimana pun juga fungsi ritual mencakup jaringan yang sangat luas, yakni tentang kehidupan itu sendiri.

Jadi jika pertunjukan Wayang Wong lakon Gandawerdaya zaman Sultan Hamengku Buwana III dikatakan Lindsay sebagai

³⁸Lindsay, 1991, 94.

³⁹Soedarsono, "Upacara Perkawinan Agung Kraton Ngayogyakarta Hadiningrat : Makna, Tatanan, dan Fungsi Simboliknya", Makalah Lokakarya Perkawinan Agung Kraton Ngayogyakarta Hadiningrat, tanggal 28 Juli 1990, 1.

hiburan untuk para bupati bawahan Sultan, maka hal itu sebenarnya belum dapat dipastikan. Dalam bab alasan dan tujuan pertunjukan tulisan ini kurang sependapat dengan pernyataan Lindsay, meskipun telah diajukan sebuah isyarat jika Sultan menghendaki sendiri pertunjukan itu dan bukan untuk disaksikan oleh orang Belanda. Dari pandangan ini, apakah tidak begitu dipikirkan sebuah ritual bagi orang Timur (baca: Jawa) yang mencakup pula sebuah penandaan terhadap garis hidupnya, Apalagi aspek kultus kemegahan dalam perangkat inti tidak pernah dipertimbangkan oleh Lindsay sebagai isyarat substansial. Untuk alasan ini sebuah pendekatan historis diperlukan sebagai bentuk eksplanasi kesejarahan yang berkaitan langsung dengan intrik politik istana di Kraton Yogyakarta sejak sebelum hingga selama menjelang pemerintahan Sultan Hamengku Buwana V.

Pada bagian ini Noto Suroto menguraikan secara ringkas tentang seputar peristiwa yang berlangsung di Kraton Yogyakarta menjelang jatuhnya tahta Sultan Hamengku Buwana II pada tanggal 28 Juli 1812. Dikatakan bahwa Sultan Hamengku Buwana II merupakan Sultan yang sangat anti pemerintahan Eropa. Pada saat itu dinyatakan daerah Jawa telah jatuh ke tangan Inggris. Sultan Hamengku Buwana II juga dikenal sebagai pribadi yang tidak begitu senang dengan sikap-sikap Putra Mahkota (Pangeran Adipati/calon Hamengku Buwana III). Menurut Sultan kedua sifat-sifat Putra Mahkota sangat mendekati Patih Danureja. Patih Yogyakarta ini bahkan sampai dihukum mati. Beberapa pelayan Putra Mahkota yang berhubungan dekat dengan Patih juga dihukum mati. Sementara itu Putra Mahkota sendiri sempat dicopot gelarnya sebagai pewaris tahta utama dan digantikan oleh saudara tirinya yang bernama Pangeran Mangkuduningrat. Sampai kemudian pada saat telah dicopot gelarnya Putra Mahkota berunding kepada Residen hingga akhirnya membuat konspirasi yang bersifat muslihat dengan tentara Inggris. Dengan bantuan tentara Inggris pula, Putra Mahkota (yang telah dicopot gelarnya) melakukan gerakan militer yang menyebabkan jatuhnya kekuasaan Sultan Hamengku Buwana II yang akhirnya dibuang ke Pulau Pinang. Kemudian Putra mahkota direhabilitasi oleh kolonialisme Inggris bahkan diangkat sebagai Sultan Hamengku Buwana III

pada tahun 1812.⁴⁰ Pernyataan tersebut didukung oleh sumber tradisional *Babad Ngayogyakarta* yang intinya menjelaskan kesesuaian peristiwa seperti dalam ilustrasi yang diuraikan oleh Noto Suroto. Bentuk penggambaran itu antara lain, seperti ketidakcocokan hubungan antara Sultan kedua dengan Putra Mahkota yang dituliskan sebagai hubungan *tata lair*, tentang kemiripan sifat-sifat Putra Mahkota dengan Patih Danureja yang diilustrasikan sebagai *kadya jambe sinigar*.⁴¹ Selain itu juga soal pengangkatan Putra Mahkota menjadi Kangjeng Raja oleh Residen yang menyebabkan gelarnya dicopot oleh Sultan Hamengku Buwana II dan diberikannya gelar Pangeran Adipati (Putra Mahkota) kepada Pangeran Mangkudiningrat, sampai puncaknya pada peristiwa penurunan tahta terhadap diri Sultan Hamengku Buwana II.

Sehubungan dengan keterkaitan penyajian Wayang Wong lakon *Gandawerdya* yang dilakukan oleh Sultan Hamengku Buwana III, maka dugaan yang paling kuat adalah dengan pertunjukan tersebut, Sultan ketiga ingin memperkuat bentuk pernyataan kolektif perangkat-perangkat kultus kemegahan di dalam legitimasinya. Dugaan ini semakin diperkuat dengan hadirnya keluarga dekat raja, serta masyarakat istana sekaligus juga para pejabat istana dan *kawula dalem*. Kesemuanya hadir dan diatur menurut aturan tempat duduk masing-masing. Perhatian yang diberikan oleh sanak keluarga, para pejabat istana, dan *kawula dalem* ini sekaligus sebagai elemen paling signifikan bagi kedudukan raja dan kerajaannya.

Dalam konsep kultus kemegahan pun telah diuraikan betapa kekayaan yang sesungguhnya menjadi sarana kultus kemegahan tidak hanya berarti harta benda, tetapi juga sanak keluarga raja dalam jumlah besar, serta rakyat yang begitu melimpah menjaga loyalitas dengan berharap mendapat perlindungan lahir dan batin dari rajanya. Jadi kedatangan mereka tidak semata-mata menikmati hiburan saja, melainkan sangat jelas

⁴⁰Noto Suroto, *Kasultanan Yogyakarta*, (Yogyakarta: Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1985-1986), 28—29.

⁴¹*Babad Ngayogyakarta* Vol. I, SB Ms. No. A 135, *Sinom* canto 104—105, dan canto 214—215, 95, 188.

bahwa keberadaannya sekaligus melengkapi sebuah konsep kultus kemegahan pada diri Sultan Hamengku Buwana III di awal pemerintahannya.

Dengan begitu menjadi jelas kedudukan dan fungsi *state ritual* sebagai konsep. Sultan Hamengku Buwana III mempergelarkan Wayang Wong di tahun 1812 untuk memperingati awal pemerintahannya di dalam Kraton. Oleh sebab itu dengan mengacu pendapat Umar Kayam, bila diingat bahwa fungsi Kraton adalah semuanya, bukan sekedar inti mesin atau sumbu bagi negara, melainkan negara itu sendiri. Sambil menyitir pendapat Geertz dijelaskan lebih lanjut bahwa kekuasaan mengabdikan pada kemegahan, bukan kemegahan mengabdikan pada kekuasaan.⁴² Implementasinya dapat dibuktikan dari realitas artistik koleksi teks narasi maupun teks dialog yang sekarang ini masih tersimpan dengan baik di dalam Kraton.

Jejak sejarah penulisan teks narasi Wayang Wong Kraton Yogyakarta telah dituliskan dalam sebuah naskah yang disebut sebagai *Serat Kandha*.⁴³ Setelah masa Sultan Hamengku Buwana V buku itu akhirnya ditulis dalam dua bagian teks, yakni teks narasi atau *Serat Kandha*, dan teks dialog atau *Serat Pocapan*. Pada saat itu digambarkan cara penulisannya masih sangat sederhana. Dua jenis teks yang merupakan naskah cerita itu digunakan pada saat latihan maupun pertunjukan. *Serat Kandha* dibaca secara keras oleh seorang pembaca yang disebut *pemaos kandha* atau pembaca narasi. Konon salah satu persyaratan seorang pembaca narasi harus bersuara keras, dalam dan berkarakter. Oleh sebab itu harus mampu memproduksi vokal dengan intonasi-intonasi khusus yang dibutuhkan untuk menciptakan suasana dramatik dari setiap adegan di atas pentas. Pada masa ini, seorang penari Wayang Wong harus mengingat-ingat setiap dialog yang dicontohkan dalam *Serat Pocapan*. Pada lalu juga diperlukan seorang pembaca teks dialog atau *Serat Pocapan*. Jadi tugas utamanya adalah membaca

⁴²Umar Kayam, "Transformasi Budaya Kita". Pidato Pengukuhan Guru Besar pada Fakultas Sasatra, Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, tanggal 19 Mei 1989, 16.

⁴³Periksa Soedarsono, *Wayang Wong: Dramatari Ritual Kenegaraan di Kraton Yogyakarta*, (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1997).

teks dialog dan ditirukan oleh para penari selama latihan. Namun demikian seorang pembaca dialog harus mampu menyuarakan setiap dialog dari peran-peran tertentu yang berbeda, dengan disertai karakter suara dari setiap peran tersebut. Tempat duduk seorang pembaca narasi dan pembaca dialog berada paling depan dalam barisan *pengrawit* atau pemain gamelan.

Koleksi *Serat Kandha* dan naskah lain yang ada di dalam Kraton Yogyakarta paling tua berasal dari masa pemerintahan Sultan Hamengku Buwana V (1823—1855). Hal ini juga dibenarkan oleh beberapa ahli kebudayaan Kraton yang menyebutnya demikian.⁴⁴ Khusus mengenai *Serat Kandha Ringgit Tiyang*, koleksi paling tua berjudul *Pragolamurti*.⁴⁵ Sementara itu Soedarsono berpendapat, bahwa tradisi penulisan *Serat Kandha* sebenarnya sudah dirintis sejak zaman pemerintahan Sultan Hamengku Buwana I (1755—1792), yang mana hal ini diungkapkannya ketika berkesempatan membaca naskah manuskrip berjudul *Serat Kandha Ringgit Purwa* pada bulan November 1984 di India Office Library, London, Inggris.⁴⁶ Dinyatakan pada saat itu bahwa manuskrip tersebut bernomor MS IOL Jav. 19. Menurutnya pula sekalipun lakon yang diceritakan pada halaman judul tidak begitu jelas, tetapi sesuai dengan apa yang dibacanya terungkap sebuah kisah tentang Arjuna yang menghilang dari keluarga Pandawa dan berganti nama menjadi Begawan Endra Sampurna.⁴⁷ Dari manuskrip temuan Soedarsono dapat diketahui bahwa *Serat Kandha Ringgit Purwa* ditulis atas perintah Putra Mahkota (calon Sultan Hamengku Buwana II). Dinyatakan pula bahwa pada kantor India Office Library, London kemungkinan besar masih ada lebih dari enam judul manuskrip lain yang berkepala judul *Serat Kandha*.

⁴⁴Mudjanattistomo, *Katalogus Manuskrip Kraton Yogyakarta*, (Yogyakarta: Lembaga Bahasa Nasional Cabang II, Departemen P dan K, 1971), 53.

⁴⁵Lindsay, 1991, 119.

⁴⁶Soedarsono, *Serat Kandha Ringgit Tiyang Lampahan Mintaraga* Buku I, (Yogyakarta: Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara, Depdikbud DIY, 1986), 6

⁴⁷Soedarsono, 1986, 7.

Keenam judul naskah bertitel *Serat Kandha* tersebut semestinya dikaji dalam bentuk penelitian naskah dramatari yang masih terbuka kesempatan bagi peneliti seni untuk mempelajarinya. Hal ini diperlukan pengelolaan sebuah proyek riset yang melibatkan para ahli di bidang seni pertunjukan, sastra, dan sejarah kebudayaan.

Tidak adanya *Serat Kandha* dan koleksi naskah tertua lain sebelum tahun 1845 di Kraton Yogyakarta bukan merupakan hal yang bukan kebetulan. Menurut penjelasan M.C. Ricklefs dikarenakan bahwa Thomas Stamford Raffles, selaku Letnan Gubernur Inggris yang pada saat itu menduduki Jawa berhasil merampas kekayaan istana Yogyakarta, baik berupa uang, benda-benda berharga termasuk pusaka, serta benda-benda koleksi perpustakaan di dalam Kraton.⁴⁸ Perlu dijelaskan pula di sini tentang peranan *Serat Kandha* dalam pertunjukan Wayang Wong Kraton Yogyakarta. Hal ini paling tidak untuk menunjukkan salah satu ciri khas yang ada dalam sajian Wayang Wong istana yang berbeda dengan di luar istana.

Telah diketahui bersama bahwa di dalam *Serat Kandha* maupun *Serat Pocapan*, hampir semua elemen dramatik terpenting dari pertunjukan tersebut telah diilustrasikan secara implisit maupun simbolis, seperti adanya *wangsalan* atau *sasmita* verbal. Sementara itu R.M. Dinusatomo atau sekarang bergelar K.R.T. Pujaningrat dikatakan, bahwa di dalam Wayang Wong gaya Yogyakarta dikenal adanya tiga istilah yang berhubungan dengan naskah narasi, yaitu; *kandha*, cerita, dan *janturan*.⁴⁹ Lebih rinci diterangkan, bahwa *kandha* adalah susunan kalimat yang berisi tentang kejadian dalam suatu adegan atau keadaan sesuatu di atas pentas. Sementara itu cerita adalah susunan kalimat yang berisi keadaan atau kejadian yang telah berlalu ataupun yang terjadi tanpa diwujudkan di dalam pentas. Kemudian yang dinamakan *janturan* adalah *kandha* atau cerita yang dilakukan di dalam *gendhing* (gamelan berbunyi) yang dimainkan secara lunak (Jw: *sirep*).

⁴⁸M.C. Ricklefs, *A History of Modern Indonesia*, Bloomington: Indiana University Press, 1981), 109.

⁴⁹R.M. Dinusatomo "Kandha" dalam Fred Wibowo ed. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, (Yogyakarta: Dewan Kesenian Propinsi DIY, 1981), 143.

Tentu saja keterangan ini bersifat teknis dan praktis, namun layak dikedepankan sebagai sebuah substansi ciri khas dalam genre Wayang Wong Kraton Yogyakarta. Pada segi bahasa, maka bahasa dalam *Serat Kandha* lazimnya adalah bahasa Jawa *krama* dan bahasa Kawi atau Jawa Kuna. Dengan demikian dapat dipaparkan di sini bahwa peranan *Serat Kandha* dalam Wayang Wong adalah memberikan penjelasan kepada para penonton dan membantu kepada penari (pembawa peran) untuk mengisi penjiwaan dalam setiap adegan. Pada masa Sultan Hamengku Buwana V ada seorang pembaca narasi atau *pemaos kandha* yang sangat terkenal dengan suara yang bagus, mantap, dan dalam serta mampu menyuarakan berbagai tipe karakter tokoh wayang, yaitu M.L. Sudirowicitro.⁵⁰ Kemahiran seperti ini menyebabkannya sulit dicari penggantinya pada saat itu.

Beberapa ulasan terdahulu dalam bagian buku ini telah menyatakan genre dramatari Wayang Wong Kraton Yogyakarta merupakan sebuah bentuk seni pertunjukan yang melekat dalam perangkat kultus kemegahan pada setiap Sultan yang berkuasa. Bagian ini akan lebih menitikberatkan konsentrasi kajian pada masa Sultan Hamengku Buwana V. Hal ini diketahui adanya tingkat partisipasi aktif yang tinggi pada diri pribadi Sultan kelima Yogyakarta dalam mewujudkan seni Wayang Wong sebagai tradisi kenegaraan. Anggapan ini kiranya tidak begitu berlebihan, dengan menempatkan Sultan Hamengku Buwana V sebagai salah seorang peletak dasar pertumbuhan seni pertunjukan istananya. Seperti dinyatakan oleh Ben Suharto bahwa periode pertumbuhan tari klasik gaya Yogyakarta dimulai sejak zaman Sultan Hamengku Buwana I (1755—1792) hingga masa Sultan Hamengku Buwana VII (1877—1921).⁵¹ Sudah barang tentu selama periode tersebut Wayang Wong telah mengalami beberapa perubahan baik yang berupa teknis maupun fisik. Asumsinya adalah para Sultan yang bertahta bertanggung jawab dalam mekanisme artistik penyempurnaan secara partisipasi langsung dan aktif mengikuti dalam kapasitas otoritas estetis melalui proses tersebut.

⁵⁰G.B.P.H. Soerjibrongto dalam Fred Wibowo ed. 1981, 48.

⁵¹Ben Suharto "Perkembangan Tari Klasik Gaya Yogyakarta" dalam Fred Wibowo ed., 1981, 111.

Bagian ini adalah segmen terpenting dalam mencermati secara khusus Wayang Wong sebagai karya seni para Sultan Yogyakarta dan telah dimantapkan selama periode pemerintahan Sultan Hamengku Buwana V sebagai perangkat kultus kemegahan. Sejak menggunakan gelar resmi kenegaraannya Sultan Hamengku Buwana V sangat memahami peran kultural yang melekat dalam peran politis sebagaimana status adat dan status politik yang dilekatkan pada periode kolonial. *Ngarsa Dalem Sampeyan Dalem Inkgang Sinuwun Kangjeng Sultan Hamengku Buwana Senapati ing Ngalaga Ngabdurrahman Sayidin Panatagama Kalifatulah ingkang jumemeng kaping gangsal*, atau disingkat Sultan Hamengku Buwana V, sebelumnya memiliki nama kecil *Gusti Raden Mas* (G.R.M.) Gathot Menol. Ia merupakan putra keenam Sultan Hamengku Buwana IV yang dilahirkan dari *garwa padmi* atau permaisuri *Gusti Kangjeng Ratu* (G.K.R.) Kencana yang kemudian menjadi G.K.R. Ageng.⁵² Serat Raja Putra menuliskan kenaikan tahta Sultan Hamengku Buwana V pada tahun 1823, tepat satu tahun setelah ayahnya wafat pada tahun 1822. Ketika itu Sultan masih berusia masih sangat muda yakni sekitar tiga tahun, sehingga pada saat dinobatkan harus didampingi oleh sebuah Dewan Perwalian.⁵³ Sementara itu *Babad Ngayogyakarta* juga memberikan ilustrasi secara jelas suasana menjelang penobatan, sejak dari sebelum upacara, saat upacara berlangsung, hingga selesainya upacara. Dinyatakan, bahwa situasi politik di dalam Kraton saat itu penuh intrik dan menyimpan rahasia-rahasia yang sangat pelik. Dario sumber babad pula diperoleh keterangan tentang dua orang pejabat istana yang berpengaruh sangat kuat dalam menentukan kebijakan Kraton, yakni Patih Danureja dan Mayor Wiranegara. Keduanya selalu berseberangan dengan salah seorang paman Sultan yang juga anggota Dewan Perwalian, yakni Pangeran Diponegoro. Akibat puncak konflik tersebut turut menjadi api penyulut Perang Jawa yang terkenal meletus tahun 1825. Penuturan di dalam babad yang sama cukup jelas, terutama saat menjelang *jumenengan dalem nata*. Dituturkan dalam sumber Babad, bahwa

⁵²K.R.T. Mandoyokusumo, *Serat Raja Putra Ngayogyakarta Hadiningrat*. (Yogyakarta: Bebadan Museum Kraton, 1988), 41.

⁵³K.R.T. Mandoyokusumo, 1988, periksa juga Noto Suroto, 1985, 33.

saat menjelang penobatan Patih Danureja secara sengaja tidak memberitahu kepada Pangeran Diponegoro yang seharusnya bertindak sebagai wali Sultan. Namun pada akhirnya kedatangan Pangeran Diponegoro disebabkan karena pemberitahuan salah seorang pelayan istana yang bertugas saat itu. Berikut kutipan dalam sumber Babad seperti dibawah ini.

*... meriyem loji miranti,
Ratu Geng jumeneng ngemban,
neng wuri dhamparing Katong
Tuwan Residen mangagnya,
.....
Mring Tuwan Jurubasa.⁵⁴*

(... meriam di loji telah terdengar,
Ratu Ageng berdiri menggendong,
di belakang singgasana raja,
Tuan Residen menyaksikan,
.....
bersama Tuan Juru Bahasa).

Dari Babad yang sama pula diterangkan persoalan ketataprajaan yang dijalankan oleh sebuah Dewan Perwalian sebagai berikut.

*Rehning Sultan maksih alit,
ingkang amakili wewenang,
ing Tanah Jawa prekare rehe,
Pengran Diponegoro,
lan Mangkubumi Pangran.⁵⁵*

(karena Sultan masih kanak-kanak,
(maka) yang mewakili kekuasaan,
bidang ketataprajaan di Jawa,
Pengran Diponegoro,
dan Pangeran Mangkubumi).

⁵⁴*Babad Ngayogyakarta* Vol. II, sekar Asmaradana, canto: 132—133, 50.

⁵⁵*Babad Ngayogyakarta* Vol. II, sekar Asmaradana, 60.

Selanjutnya Sultan Hamengku Buwana V kecil menjalanimasa-masa perwaliannya dengan didampingi ibunya, G.K.R. Ageng, neneknya, G.K.R. Kencana, serta kedua orang pamannya tersebut. Masa perwalian tersebut memang cukup lama dan selama itu pula sebenarnya Sultan kelima telah belajar memahami kehidupan yang sesungguhnya. Apabila diperhatikan masa perwalian Sultan yang lama itu sesungguhnya juga merupakan dasar pembentukan kepribadiannya sebagaimana halnya pemahamannya tentang karakter manusia dari orang-orang di sekelilingnya. Hal itu juga sekaligus pemahaman yang diperolehnya dari otentisitas suatu masa yang lebih dari setengah hidupnya. Pendek kata Sultan Hamengku Buwana V turut dibesarkan dalam lingkungan istana yang pada saat itu penuh intrik politik.

Terlepas dari beberapa peristiwa selama masa pemerintahan perwalian Sultan kelima, maka dapat diuraikan sejumlah peristiwa penting yang menjadi kegemaran pribadinya sejak kecil, yang salah satunya adalah boneka wayang. *Babad Ngayogyakarta* juga menguraikan tentang kegemaran Sultan kelima waktu masih kanak-kanak, yaitu permainan boneka wayang kulit. Dikatakan bahwa sewaktu memainkan wayang kulit tersebut, ternyata tidak diperhatikan oleh para abdi dalem, maka akan marahlah ia, bahkan jika terganggu oleh pertunjukan lain makin marahlan ia. Berikut penuturan *Babad Ngayogyakarta*.

*Nutug denya langen topeng nguni,
Sultan Timure sru kawlas arsa,
Wayang lulang p[amengane,
Neng Bangsal Kencana Gung,
Pra sambita ingkang ngerteni,
Myang lare punakawan,
Kerep bubar dalu,
Wayang topeng kepatihan,
Sultan Timure temah kerep muring-muring,
Jer kurang kang nyambita,*

*Pangran Suryawijaya miyarsi,
Yen jeng Sultan Timur kerep mular,
Karentenira kasepen,*

*Rehing pidalemipun,
Maksih celak kalawan puri,
Ing tyas sumarmanira,
Gya manjing kedhaton,
Laju marek mring Jeng ratu Geng ngaturi,
Geladhi wayang janma.*

*Amrih jenak punakawan alit,
Denya sami nyambita Jeng Sultan,
Jeng Ratu Geng rumojong,
Wektu punika laju,
Anggeladhi kang ringgit janmi,
Satemah punakawan,
Alit sami junun,
Pamongira mring Jeng Sultan,
Jer kagendheng suka mulat ringgit janma,
Jeng Sultan tyas karenan.⁵⁶*

(setelah usai [puas] melihat wayang topeng,
Sultan Timur sangat sedih [prihatin],
Wayang kulit permainan kegemarannya,
Di Bangsal Kencana yang agung,
Yang melihat dan mengenal
Hanya abdi pelayannya,
Sering berakhir malam hari,
Wayang topeng dari Kepatihan,
Sultan Timur lalu sering marah-marah
Bahwa yang melihat kurang).

Pangeran Suryawijaya mendengar,
Bahwa Jeng Sultan Timur sering istirahat,
Merasa sepi di tempat tinggalnya,
Karena rumahnya [Pangeran Suryawijaya],
Masih dekat dengan Kraton,
Dalam hatinya ingin,
Segera menuju istana,

⁵⁶*Babad Ngayogyakarta Vol. II. SB. Ms. A 136. Canto 185—186, 23—25 sekar Dandhanggula.*

[karena] Sultan ternyata benar-benar mengeluh,
Segera [Pangeran Suryawijaya] menghadap Ratu Ageng
dan mohon,
[dilakukan] latihan Wayang Wong.

Supaya para abdi merasa senang [tenang],
Dalam menemani Sultan,
Ratu [Ageng] menyetujui,
Saat itu juga segera,
Melatih Wayang Wong,
Sehingga para pelayan,
Yang masih kecil-kecil itu merasa senang,
Menemani diri Sultan,
Karna dengan melihat Wayang Wong hatinya suka,
Sultan merasa berkenan.

Berdasarkan keterangan yang dipaparkan di dalam Babad tersebut, kiranya tidak begitu mengherankan jika sudah sejak usia belia Sultan Hamengku Buwana V mengenal dan memahami Wayang Wong. Berawal dari kegemarannya kepada Wayang Kulit, sampai kemudian melihat dan mengenal seni pertunjukan Wayang Wong untuk pertama kalinya dari ibunya G.K.R. Ageng. Kenyataan menunjukkan, bahwa sejak itu pula sebenarnya Sultan Hamengku Buwana V sudah begitu berminat dan menaruh perhatian besar terhadap seni dramatari Wayang Wong.

Oleh sebab itu tidak dapat diabaikan begitu saja peranan G.K.R. Ageng, Pangeran Suryawijaya dan beberapa orang yang turut mengelilingi masa kecil Sultan kelima Yogyakarta. Dengan demikian, sejalan dengan pendapat Lindsay, kiranya Sultan Hamengku Buwana V memang pertama kali menerima seni dramatari Wayang Wong sebagai bentuk hiburan istananya sendiri. Setelah ia berpartisipasi aktif serta memimpin Kraton, satu tipe khusus Wayang Wong telah diperbaiki sebagai seni istana.⁵⁷ Sumber Babad Ngayogyakarta juga menuturkan keterlibatan Sultan Hamengku Buwana V dalam sebuah pertunjukan besar dramatari Wayang Wong di tahun 1845. Saat itu Sultan ditemani adik kandungnya Pangeran Mangkubumi (calon Hamengku Buwana

⁵⁷Lindsay, 1991, 98.

VI) memainkan peran raja Astina Prabu Suyudana, sedangkan adiknya berperan sebagai Resi Seta putra Wirata.⁵⁸ Pada saat menjadi penari usia Sultan diperkirakan 25 tahun.

Dengan demikian bukan suatu hal yang mengherankan, jika ternyata Sultan sangat piawai dalam pertunjukan tersebut. Hal ini dikarenakan Sultan kelima telah mengalami dan dibesarkan dalam perodesasi pertumbuhan seni dramatari Wayang Wong. Berdasarkan fakta ini maka setelah Sultan kelima memimpin sendiri ia turut menjalankan proses artistik selanjutnya. Di sini sangatlah wajar jika penelusuran terhadap sosok Sultan Hamengku Buwana V telah menempatkan dirinya sebagai salah satu peletak dasar pertumbuhan seni dramatari Wayang Wong.

Suatu hal yang tak bisa dipungkiri, bahwa perhatian Sultan Hamengku Buwana V terhadap jagat tari di istana Yogyakarta begitu mengesankan tiada terkecuali genre dramatari Wayang Wong. Mengambil salah satu lakon fenomenal saat itu Wayang Wong *Petruk Dados Ratu* adalah sebuah kreasi dramatik yang layak dicermati. Dinyatakan bahwa lakon tersebut berkisah tentang penggambaran dengan nama seorang pelayan Pandawa bernama Petruk yang berlagak seperti raja dengan nama Prabu Belgeduwelbeh.⁵⁹ Komentar terhadap lakon ini pernah diuraikan oleh Soedarsono. Menurutnya lakon tersebut dimaksudkan sebagai bentuk sindiran kepada seorang Komisariss Belanda yang berlagak seperti raja Jawa yang ingin menguasai istana sebagai layaknya raja, padahal jelas sekali kalau ia bukan seorang raja apalagi seorang Jawa. Berkenaan dengan varian tafsir yang berkembang dari kemunculan lakon di atas, disinyalir kehadirannya sebagai sastra lakon ditujukan untuk menyindir Mayor Wiranegara, seorang pejabat tinggi Kraton Yogyakarta yang pernah berselisih dengan Pangeran Diponegoro dan bahkan pernah meminta kepada Belanda agar dinaikkan pangkatnya menjadi kolonel.⁶⁰ Dikatakan pula, bahwa tabiat Mayor Wironegoro ini sangat menyerupai

⁵⁸*Babad Ngayogyakarta Vol. III* SB, Ms. A 144 canto 69, 47—50 sekar Asmaradana.

⁵⁹Soedarsono, 1984, 1991, 95.

⁶⁰R.M. Pramutomo, "Ringgit Gupermen, Ringgit Encik, Ringgit Cina: Studi Tentang Kelas Penari dan Kaitannya dengan Kualitas Pertunjukan Wayang Wong di Istana Yogyakarta" Skripsi untuk memenuhi derajat Sarjana S 1 pada Fakultas Kesenian, ISI Yogyakarta tahun 1992, 37.

pribadi orang Belanda. Dari pernyataan ini tampaknya Wironegoro adalah seseorang yang gila status. Hal ini lebih dipertegas dalam sebuah ilustrasi sumber Babad yang sempat dituliskan sebagai *duk maksih mayor pangakatnya, sok sidhasar wignya apangkat kolonil, dyan wironegoro... apangkat mayor tan ana labetannya, ...* . Jika memang benar demikian terlepas dari adanya dua versi keberadaan tokoh Wironegoro, secara fakta ia adalah tokoh historis yang pernah mewarnai sebuah intrik birokrasi di zaman Sultan kelima. Mengacu pada lakon *Petruk Dados Ratu* dapat dinyatakan, bahwa masa-masa pertumbuhan yang diawali dengan produktivitas Wayang Wong telah diperkaya dengan kehadiran materi dramatik yang berupaya memberikan refleksi kondisi sosial dan politis tertentu. Sudah semestinya hal ini tidak dapat dihindarkan dari sifat magis dan sugestif pada pertunjukan Wayang Wong itu sendiri. Sejurus dengan pernyataan ini pula, maka lakon wayang dapat melukiskan bukan hanya kehidupan yang diidam-idamkan, tetapi juga kebijaksanaan-kebijaksanaan dan kebiasaan-kebiasaan negara. Perumusannya menjadi begitu kental di dalam sifat sugestif lakon Wayang Wong yang dianggap sebagai simbol verbal dan memiliki peranan sesuai dengan maksud dan makna dari visualisasi yang ada di atas panggung pertunjukan itu sendiri.

Selain daripada itu, telah diketahui sebuah pola mobilisasi yang pernah terjadi di zaman Sultan kelima. Hal ini pun sebagai salah satu dampak yang dipicu dari pertumbuhan seni pertunjukan yang berlangsung di dalam Kraton. Pada masa Sultan kelima kemuculan gejala mobilitas sosial juga sangat tinggi. Suatu bukti nyata dilukiskan dalam *Petruk Dados Ratu*. Sebagai teks naskah sastra lakon kehadirannya merupakan bentuk *satire*. Dari sisi proses kreatif naskah tersebut merupakan wujud kontemplasi terhadap kenyataan pahit yang telah dialami Sultan kelima sejak dirinya dinobatkan sebagai raja Yogyakarta. Terlepas kepada siapa lakon tersebut ditujukan, maka tidak dapat disangkal bahwa kedudukan pujangga pada waktu itu mempengaruhi kemunculan sebuah lakon tertentu. Proses kemunculan naskah itu sendiri secara otomatis tidak dapat dilepaskan dari Sultan sebagai pemegang otoritas estetis. Akan tetapi mengapa status pujangga begitu kuat, hal ini yang menjadikan arti proses kemunculan menjadi menarik dicermati.

Diketahui, bahwa posisi pujangga saat itu di dalam sebuah pola kemasyarakatan patrimonial masuk ke dalam birokrasi. Dengan demikian golongan pujangga masuk dalam struktur elite istana. Status yang demikian menurut Kuntowijoyo menempatkan pujangga dalam posisi ganda. Di satu sisi ia menjadi juru bicara dari sistem sosial, di lain pihak pujangga menjadi penanggung jawab sistem pengawasan.⁶¹ Mengacu pada anggapan ini menjadikan status pujangga memiliki kedudukan yang sangat khas di mata elite maupun masyarakat. Periode pemerintahan Sultan Hamengku Buwana V telah membuktikan sebuah fakta historis tempat golongan pujangga telah dimobilisasi oleh Sultan sendiri. Dampak mobilisasi sosial ini mempengaruhi elemen masyarakat penari yang juga mengalami proses mobilisasi luar biasa, tetapi dengan pola yang agak unik. Keunikan itu dibedakan dari dampak yang melekat pada mobilisasi pujangga begitu besar, sedangkan dampak mobilisasi penari tidak memiliki dampak politis. Dampak estetis dan kultus kemegahan lebih dipertaruhkan dalam pola mobilisasi penari saat itu.

Salah satu bentuk mobilisasi penari telah diawali oleh Sultan kelima saat mengambil keputusan dengan mengganti penari putra yang masih remaja sebagai penari khusus *Bedhaya Semang*.⁶² Dengan keputusan tersebut, Sultan Hamengku Buwana V membentuk pola rekrutmen dalam wadah *abdi dalem bedhaya kakung* sebagai alasan yang bersifat logis. Alasan yang diajukan yakni dikarenakan persyaratan sangat berat harus dilalui para penari putri *Bedhaya Semang* saat itu. Dikatakan bahwa setiap penari putri yang akan menjalani latihan maupun pertunjukan ritual harus dalam keadaan tidak sedang menstruasi atau haid. Syarat ini dianggap sering mengacaukan persiapan pertunjukan ritual saat itu dengan sumber daya penari perempuan yang sangat terbatas. Untuk menghindari situasi tersebut, maka dibentuklah sebuah golongan *abdi dalem bedhaya kakung* sebagai wadahnya. Dalam wadah ini termasuk pula para kerabat Sultan yang masih remaja

⁶¹Kuntowijoyo, *Budaya dan Masyarakat*. (Yogyakarta: Tiara Wacana, 1987), 129—141.

⁶²Periksa G.B.P.H. Soerjibrongto dalam Fred Wibowo, ed., 1981 100.

dimasukkan sebagai pemegang tokoh pemeran putri di dalam pertunjukan Wayang Wong.

Berkaitan dengan pola mobilisasi sosial yang telah berlangsung di awal abad ke-19 di dalam istana Yogyakarta, maka seperti dalam pernyataan di depan adanya perbedaan dampak dari setiap pemberlakuan mobilisasi. Jika mobilitas yang dialami masyarakat penari lebih berdampak praktis dan taktis, maka dampak mobilitas dalam masyarakat pujangga lebih berdampak politis. Kiranya ini juga menjadi sebuah fenomena menarik ketika mobilitas masyarakat penari juga bersifat klasifikasi. Tindakan Sultan Hamengku Buwana V dalam membuat golongan penari Wayang Wong menjadi tiga kelas penari merupakan fenomena sosio historis yang dapat diindikasikan dari status sosial penari ditempatkan sangat tinggi. Pembagian tiga kelas penari itu dinyatakan sebagai *ringgit supermen*, *ringgit encik*, dan *ringgit cina*.⁶³ Menurut Soerjobrongto, dasar pembagian kelas penari adalah kemampuan teknik menari. Hal ini tampak pula dengan dibedakannya tiga tempat untuk berlatih dan pertunjukan bagi ketiga kelas yang berbeda. Jika *ringgit supermen* mengadakan latihan dan pertunjukan di Trtatag Bangsal Kencana (istana pusat), maka *ringgit encik* berlatih dan menyajikan pertunjukannya di Bangsal Sri Panganti (sebelah Timur/bagian utara istana pusat), sedangkan *ringgit cina* berlatih dan menyajikan pertunjukannya di Bangsal Kemagangan (bagian selatan istana pusat).⁶⁴ Pemikiran Sultan kelima dalam menentukan penggolongan masyarakat penari ke dalam tiga kelas merupakan sumbangan pemikirannya yang telah melampaui zamannya.

Pertimbangan teknik menari sebagai ukuran perbedaan kelas penari dapat inheren dengan orientasi status yang didapatkan akibat perbedaan kelas tersebut. Sebagai fakta kesejarahan, fenomena pembentukan kelas penari Wayang Wong ke dalam tiga kelas jelas sekali mengandung implikasi sosiologis. Dalam pandangan sosiologi politik cara mengkaitkan fakta atau fenomena sosial tertentu bagi Sultan Hamengku Buwana V sangat didasari oleh penglihatannya terhadap fakta bukan kepada sifat fenomena

⁶³Periksa Soerjobrongto dalam Fred Wiboeo ed., 1981, 101.

⁶⁴Periksa Soerjobrongto dalam Fred Wibowo, ed., 1981, 102.

yang terjadi saat itu. Hal ini yang menjadikannya lebih berpandangan pragmatis, sehingga pola adopsi yang tercetak sebagai nama sebuah kelas tertentu terkesan halus dan tidak dipaksakan, walaupun itu sebenarnya tidak pernah dipertimbangkan akibat politisnya.



BAB II

FENOMENA KELAS PENARI ZAMAN SULTAN HAMENGKU BUWANA V

Kenyataan telah dibuktikan sebuah fenomena sosio-politik turut mempengaruhi kemunculan sebuah tipe organisasi yang disebut sebagai kelas sosial penari Wayang Wong pada masa pemerintahan Sultan Hamengku Buwana V (1823—1855). Salah satu indikasi langsung yang dapat dicermati, bahwa aspek penari sebagai aktor atau pelaku utama dalam menafsirkan setiap adegan di atas panggung menjadi sangat vital. Hal ini harus disadari dengan sungguh-sungguh, betapa aspek penari adalah bagian integral dalam sebuah sajian Wayang Wong.

Bukan suatu yang bersifat kebetulan, jika gejala pembentukan kelas penari Wayang Wong di Kraton Yogyakarta dimungkinkan kehadirannya terdorong oleh faktor situasional dalam intrik politik serta mobilisasi besar-besaran yang dilakukan oleh Sultan kelima. Sejalan dengan pembagian kelas penari di atas, perlu disampaikan sebuah dugaan yang pernah dikemukakan oleh Lindsay. Asumsi Lindsay didasarkan pada sistem penamaan kelas penari yang menyerupai nama golongan penduduk (stratifikasi sosial) asing di Yogyakarta dan itu bukanlah sebuah pembagian menurut sistem ras.¹ Namun demikian sangat diakuinya, bahwa pembagian penari Wayang Wong dan perbedaan tempat latihan maupun pertunjukan sangat mungkin ditimbulkan oleh partisipasi aktif dari Sultan kelima pribadi beserta bangsawan tinggi lainnya. *Babad Ngayogyakarta* dengan tegas mendeskripsikan adanya pembagian kelas penari dalam tiga tempat yang berbeda sebagai berikut, ... *denya semuwan wayang wong, ing pura myang kemagangan, tanapi Sri Pangantya...*²

¹Lindsay, 1991, 96.

²*Babad Ngayogyakarta Vol. III*, SB, Ms. A 144, canto 69:49, *sekar Asmaradana*.

Keterangan tersebut terdapat beberapa perbedaan bagi sebutan yang pernah diuraikan oleh Soerjobrongto. Satu tempat yang memiliki kesamaan sebutan hanya *kemagangan*. Sementara itu yang dimaksudkan dengan *ing pura* besar kemungkinan adalah Bangsal Kencana, sedangkan sebuah Trajumas yang disebut dalam uraian Soerjobrongto ditulis dengan Sri Pangantya atau Sri Manganti, yaitu sebuah bangsal yang berada dalam satu kompleks dengan Bangsal Trajumas yang terletak di sebelah barat. Jika dirunut kemungkinan kedua-duanya sangat mungkin diterima. Hal ini disebabkan, bahwa yang dimaksud dengan istilah Sri Manganti atau Sri Pangantya menurut konsep arsitektur bangunan istana adalah keseluruhan isi halaman yang berada di sebelah utara istana pusat. Hanya saja di dalam kompleks halaman tersebut terdapat dua bangsal, yaitu Trajumas di sisi timur halaman dan Sri Manganti di sisi barat halaman.³ Penjelasan tentang maksud dimana posisi kelas ringgit encik yang ditempatkan di Bangsal Sri Manganti kiranya harus dicermati dari kedua sisi lokasi bangsal yang berada di dalam satu kompleks yang sama.

Tidak ada alasan lain yang dapat menyangkal kekuasaan pemerintah kolonial di istana saat itu telah sedikit menggeser struktur lama (tradisional) yang berdampak sosial pada sistem hukum kolonial saat itu. Pergeseran ini termasuk hukum pembagian golongan penduduk asing yang tinggal di wilayah kerajaan Sultan. Dari faktor sosial, masuknya sebuah struktur baru (kolonialisme) disertai pula dengan pengaruh peradabannya. Sejalan dengan hal itu salah satu gejala yang terjadi pada masyarakat penari kemungkinan besar sangat dipengaruhi oleh faktor di atas. Perumusan terhadap gejala itu menjadi sangat kental dengan adanya partisipasi langsung dari Sultan kelima dan beberapa bangsawan maupun birokrat tinggi lainnya. Hal ini sudah dibuktikan lebih dulu ketika terjadi mobilisasi besar-besaran dalam masyarakat pujangga dalam karya yang dihasilkan mampu mengejar eksistensi struktur baru (kolonial), walaupun dalam bentuk satire atau sindiran. Keterbatasan menandingi dalam jalur struktur lama dimungkinkan hanya dapat terjadi dalam kelompok

³Mintobudaya, R.Ng. *Bangunan Pokok Arsitektur Perumahan Jawa di Indonesia Dari Abad XIII*. (Yogyakarta: Badan Museum Kraton, 1972).

masyarakat pujangga saat itu, dan ini oleh Sultan kelima dilanjutkan dengan melibatkan masyarakat penari melalui pembentukan kelas. Penilaian Lindsay tentang kredibilitas sebuah kelas penari diuraikan dengan deskripsi yang menarik. Dinyatakan, bahwa *ringgit gupermen* adalah penari pemerintah atau penari-penari terbaik, sedangkan *ringgit encik* dipandang sebagai penari asing atau berkemampuan memengah. Sementara itu penilaiannya terhadap *ringgit cina* sebagai penari yang kurang mampu.⁴ Kiranya Lindsay sangat berkeyakinan bahwa dasar pembagian ini menyerupai stratifikasi sosial penduduk asing di Yogyakarta saat itu. Arti dari keyakinan Lindsay sangat mungkin jika memang telah diketahui sebuah fakta historis pembagian golongan penduduk asing di Yogyakarta yang diatur dalam sistem hukum kolonial seperti di atas. Dengan demikian suatu fakta sosiologis telah turut mengilhami setiap sebutan nama diri kelas penari seperti dalam acuan Lindsay. Namun demikian juga perlu dikathui, bahwa hal yang tak dapat dikesampingkan bila proses sosial pembentukan sistem kelas sangat dipengaruhi oleh sistem stratifikasi sosial.

Kelas sosial itu sendiri menurut Marvin Olsen dinyatakan sebagai salah satu tipe organisasi sosial.⁵ Sebagai salah satu tipe organisasi sosial, maka faktor utama di dalam kelas adalah perbedaan-perbedaan dengan kelas lainnya. Hal ini berarti pula adanya kesamaan-kesamaan dalam suatu kelas. Lebih jauh Olsen menyatakan, bahwa kelas merupakan salah satu dari konsep-konsep ambiguitas dalam sosiologi dan hampir setiap orang memberikan suatu arti yang jelas berbeda satu sama lain. Arti yang diberikan setiap orang itu biasanya diasosiasikan dengan gejala stratifikasi sosial. Akan tetapi dalam pelaksanaannya kadang-kadang selalu dihubungkan dengan kondisi ekonomi, dan gengsi, kekuatan sosial (kekuasaan), orang-orang yang memiliki nilai lebih dari biasanya, sekelompok orang yang secara individual sering berinteraksi, dan kadang-kadang juga dikaitkan dengan kombinasi dari orang-orang yang sering mempunyai kesamaan ide serta

⁴Lindsay, 1991, 96.

⁵Marvin E. Olsen, *The Process of Social Organization*, (New Delhi, Bombay, and Calcutta: Oxford University Press and IBH Publishing Co., 1975), 85.

gambaran abstrak dari kategori-kategori statistik.⁶ Sehubungan dengan sistem penamaan terhadap kelas penari Wayang Wong di zaman Sultan Hamengku Buwana V, maka pernah dinyatakan oleh Lindsay bahwa istilah-istilah tersebut tidak menggambarkan pembagian ras, tetapi sekedar penggambaran derajat kemampuan menari. Pemakaian istilah ras itu hanya menunjukkan derajat kemampuan, menggambarkan betapa pembagian sosial menurut ras sudah penting pada pemerintahan Sultan Hamengku Buwana V.⁷

Dengan memperhatikan pernyataan tersebut di atas, semakin memperkuat anggapan adanya pembentukan kelas penari kemungkinan besar adalah sebagai refleksi kehidupan sosial pada waktu itu. Sudah barang tentu pandangan ini masih harus dilengkapi dengan perkiraan seberapa jauh tingkat stratifikasi sosial penduduk saat itu mampu mempengaruhi sistem penamaan masing-masing kelas penari Wayang Wong di Kraton Yogyakarta. Mengacu pandangan Marvin E. Olsen buku ini ingin menjawab rumusan sistem kelas penari dengan asumsi kelas sosial adalah salah satu tipe organisasi sosial yang disatukan dan diikat secara agak longgar dan didasarkan pada kekuasaan yang sama, *privileges* yang sama, dan prestise yang samadari para anggotanya.⁸ Atas dasar itu maka konsep kelas mengandung perbedaan-perbedaan dan standar hidup. Sudah barang tentu adanya perbedaan-perbedaan itu tidaklah mutlak. Oleh karena itu perlu dikemukakan pula salah satu pernyataan Maurice Duverger tentang adanya perbedaan-perbedaan yang tidak bersifat mutlak. Menurut Duverger dalam soal-soal tertentu kelas-kelas itu saling melengkapi.⁹ Dinyatakan lebih lanjut oleh Duverger, bahwa cara hidup tertentu dianggap lebih tinggi dari yang lain karena keuntungan material atau prestise sosial yang dinikmatinya.¹⁰ Dari beberapa pernyataan tersebut di atas, dapat dikemukakan sebuah uraian pokok, dimungkinkan terdapat sebuah korelasi antara konsep kelas sosial

⁶Olsen, 1975, 88.

⁷Lindsay, 1991, 96.

⁸Olsen, 1975.

⁹Maurice Duverger, *Sosiologi Politik*. Terj. Daniel Dhakidae, (Jakarta: C.V. Rajawali, 1985), 216.

¹⁰Duverger, 1985, 217.

dengan stratifikasi sosial penduduk Yogyakarta pada masa Sultan Hamengku Buwana V, serta dimungkinkan pula sebuah pengaruh yang berdampak pada sistem penamaan kelas penari Wayang Wong saat itu.

Jika memang benar demikian, dasar-dasar apakah yang turut mendukung pendapat Lindsay tentang anggapan orang Jawa yang menempatkan orang Cina berada dalam strata paling rendah, orang *encik* (golongan Timur asing) berada dalam strata tengah, dan orang-orang *gupermen* (golongan Eropa) berada dalam strata atas.¹¹ Untuk memperjelas asumsi di atas maka studi sejarah sosial penduduk asing di Yogyakarta menjadi acuan utama penelusuran jejak sosio historis tersebut. Telah diketahui, bahwa dalam sejarah Kasultanan Yogyakarta ada sejumlah penduduk asing yang tinggal menetap di wilayah kerajaan Sultan. Golongan penduduk Cina diketahui telah memiliki pola-pola pekerjaan yang tetap dan bervariasi. Orang yang bertanggungjawab atas seluruh masyarakat Cina di wilayah tersebut adalah dua orang bersaudara dan masing-masing diberi pangkat sebagai Kapiten. Tan Jin Sing di daerah Yogyakarta serta Tan Tin Sing di daerah Paduresa yang terletak disekitar Temanggung.¹² Di bawah mereka terdapat sebanyak 48 orang penjaga gerbang tol, 219 kuli yang dikaitkan dengan pelaksanaan pekerjaan pada gerbang-gerbang tol tersebut, 397 orang pedagang serta pedagang perantara, 36 orang yang menyewakan tanah, 10 orang juru tulis, 3 orang guru, 3 orang pemilik pabrik gula, dua orang tukang gambar, 2 orang tukang kayu, tukang jagal, dan beberapa anak usia akil baliq yang masih tinggal bersama orang tua mereka.¹³ Dengan memperhatikan hal tersebut di atas, maka sangat tidak mungkin memandang segi ekonomi dengan menempatkan orang Cina berada dalam strata paling bawah, karena pola pekerjaan yang sangat bervariasi itu sungguh mustahil dikatakan bahwa orang Cina itu melarat.

Dari penelitian Peter Carey diperoleh keterangan bahwa orang-orang Cina tersebut akhirnya tampil sebagai pembayar pajak yang patuh. Dinyatakan pula oleh Carey bahwa sampai dengan

¹¹Lindsay, 1991.

¹²Peter Carey, *Orang Jawa dan Masyarakat Cina*, (Jakarta: Pustaka Azet, 1985), 38.

¹³Carey, 1985, 39.

masa pemerintahan Sultan Hamengku Buwana III orang-orang Cina semakin bertambah kuat secara ekonomi.¹⁴ Namun demikian Carey berpendapat, bahwa kemungkinan besar serangan Inggris (tentara Sepoy) di zaman Sultan Hamengku Buwana II serta warisan khusus sebagai akibat serangan tersebut merupakan awal kebencian orang-orang Jawa, terutama kalangan atas terhadap orang-orang Cina. Untuk memperkuat pandangan ini, kiranya akan lebih menarik jika menempatkan seorang tokoh Kapiten Cina yang bernama Tan Jin Sing sebagai figur sentral kajian penempatan kelas sosial penduduk asing Yogyakarta dan kaitannya dengan sistem penamaan kelas penari di dalam Kraton saat itu.

Carey menggambarkan sosok Tan Jin Sing sebagai figur orang Cina yang mampu mengalami mobilitas sosial tinggi dan langsung terlibat dalam persaingan-persaingan internal dan politik dalam istana menjelang penyerbuan Inggris tahun 1811.¹⁵ Dikatakan pula, bahwa keahliannya berbahasa Hokkian, Melayu, dan Jawa serta sedikit bahasa Belanda dan Inggris menyebabkannya bertindak sebagai perantara antara pegawai bangsa Eropa dengan istana. Salah satu yang membuat dirinya berperan besar dalam pentas politik istana tersebut adalah tindakannya sebagai salah seorang utusan dari Putra Mahkota (calon Hamengku Buwana III) dalam perundingan-perundingan rahasia dengan orang-orang Inggris yang menimbulkan perjanjian rahasia 12 Juni 1812 dan memberikan jaminan kepada Putra Mahkota untuk dapat menaiki tahta kerajaan Yogyakarta.¹⁶ Setelah Sultan Hamengku III naik tahta Tan Jin Sing mendapat kedudukan sebagai *bupati* dengan nama Raden Tumenggung Secadiningrat, yang bertugas sebagai pembantu khusus Raden Tumenggung Reksadiningrat di Kantor Wedana Bandar.

Dengan demikian dapat dikatakan bahwa Tan Jin Sing telah mengalami mobilitas vertikal dalam kehidupan sosialnya, statusnya berubah secara drastis naik dalam elite birokrasi istana orang Jawa. Kenaikan seorang Cina dalam kedudukan tinggi pada birokrasi orang-orang Jawa ternyata sama sekali tidak mempunyai pendahuluannya di Kraton Yogyakarta. Sudah barang tentu

¹⁴Carey, 1985, 54.

¹⁵Carey, 1985, 55.

¹⁶Carey, 1985, 55.

kejadian tersebut membangkitkan kekesalan dan kemarahan pada beberapa kelompok pangeran dan pejabat istana. Hal tersebut diperhebat dengan sifat keangkuhan dan kecongkakannya yang secara khusus menuntut atas diberikannya hak-hak istimewa. Beberapa tuntutan yang telah yang telah dikemukakan oleh Secadiningrat antara lain agar diperkenankan mempunyai sekelompok penari *bedhaya*, duduk di atas kursi bersama-sama dengan para pangeran senior pada resepsi-resepsi di dalam Kraton, memberi gelar *raden ayu* kepada istrinya (seorang perempuan Jawa yang berasal dari kalangan rakyat biasa), serta menuntut agar para utusan Kraton melaksanakan sikap hormat (*sembah*) kepadanya kalau mereka menemuinya. Tentu saja beberapa celaan segera dilontarkan oleh beberapa kalangan Jawa atas untuk mencerminkan tanda-tanda dari sebuah perasaan tidak senang yang ditumpahkan kepada Tan Jin Sing.

Banyak para *bupati nayaka* Kraton Yogyakarta secara terang-terangan merasa muak dengan sikap Tumenggung Cina itu. Setelah Sultan Hamengku Buwana III wafat, posisi Secadiningrat sangat terancam karena sudah tidak ada lagi pelindung yang selama ini dijadikannya payung. Akhirnya kedudukannya menjadi terkatung-katung sampai masa tuanya. Kenyataan menunjukkan, bahwa sampai dengan masa-masa awal Perang Jawa, tampak pula ada kecenderungan rasa benci terhadap orang-orang Cina semakin meluas. Tidak lagi para pangeran ataupun pejabat istana, melainkan para pegawai desa (*demang*) dan para pengumpul pajak (*bekel*), mereka mengikuti sikap para kalangan atas dengan menumpahkan rasa kebencian kepada orang-orang Cina yang dianggapnya telah menjadi tuan-tuan baru.

Dengan memperhatikan kejadian-kejadian tersebut di atas, maka dapat dinyatakan, bahwa landasan pemikiran tentang penempatan orang-orang Cina dalam strata paling bawah menurut orang Jawa pada saat itu lebih diakibatkan oleh alasan-alasan politis. Oleh sebab itu kedudukan penamaan kelas penari yang diacu dari stratifikasi penduduk asing di wilayah Yogyakarta lebih merupakan cara lain dalam menciptakan imbalanced sistem dan sivilisasi yang ditempuh Sultan kelima. Sebuah analogi dapat dirujuk dari kategori kelas *lenong* Betawi yang pernah diungkapkan oleh Umar Kayam. Dinyatakan bahwa di era kolonialisme

memasuki wilayah gaya penampilan sebuah genre seni pertunjukan, maka keberadaan *lenong* turut terkontaminasi dalam sistem klasifikasi genre menjadi dua jenis. Pertama *lenong dines*, adalah sebuah genre seni drama tradisional Betawi yang diproduksi dengan biaya mahal dan menampilkan lakon-lakon yang dipesan oleh pemerintahan kolonial. Kedua adalah *lenong preman*, sebagai predikat bagi genre seni drama tradisional Betawi dengan biaya produksi rendah, dan biasanya menampilkan lakon-lakon pahlawan lokal.¹⁷ Perbedaan materi dramatik serta biaya produksi dalam lakon *lenong* ternyata dapat menimbulkan sistem klasifikasi yang pernah mengemuka di abad ke-19).

Dengan memperhatikan faktor arsitektural bangunan lantai latihan dan faktor teknis, kiranya analogi di atas menjadi elemen penempatan tiga kelas penari di zaman Sultan kelima di Yogyakarta. Hal ini juga mengandung sebuah obsesi monumental yang menempatkan kelas penari padakedudukan ganda, yakni sebagai imbalan struktur sekaligus imbalan sivilisasi. Penjelasan berikut adalah kelas penari Wayang Wong yang ditempatkan dalam status imbalan sivilisasi.

A. Ringgit Gupermen

Telah dinyatakan, bahwa *ringgit gupermen* adalah sebutan yang diperuntukkan bagi golongan penari utama dalam pertunjukan Wayang Wong di Kraton Yogyakarta pada masa pemerintahan Sultan Hamengku Buwana V. Golongan ini mengadakan latihan dan pertunjukan di Trtatag Bangsal Kencana. Lindsay menyebutnya sebagai penari pemerintahan. Indikatornya bahwa penari dari golongan ini menyajikan pertunjukannya hanya untuk para penonton bangsa Eropa. Penonton dari kalangan penduduk bangsa Eropa dulunya lazim disebut sebagai golongan *gupermen*. Namun demikian dalam perwujudannya sebagai bentuk imbalan struktural pandangan Lindsay mempunyai korelasi yang kuat dengan elite penguasa atau kelas elite yang menurut orang Jawa adalah para pejabat kolonial maupun beberapa petinggi istana yang secara nyata masuk dalam elite birokrasi *gupermen*.

¹⁷Umar Kayam, *The Soul of Indonesia: A Cultural Journey*. (Baton Rouge, Louisiana: Louisiana State University Press, 1985), 62.

Dengan membandingkan elite kelas dalam birokrasi *gupermen* dengan elite kelas penari *ringgit gupermen*, maka dapat dinyatakan bahwa simbol status merupakan orientasi nilai yang dianggap penting. Hal ini didasarkan pada tanda-tanda kebesaran status yang diterima akan menambah prestise anggota dalam kelas yang sama.

Berkenaan dengan orientasi status, Adolph S. Tomars pernah mengemukakan sebuah konsep tentang kesadaran kelas. Pertama adalah *coorporate class consciousness* atau kesadaran kelas berdasarkan kelahiran dan kedua, *competitive class consciousness* atau kesadaran kelas berdasarkan kompetisi/persaingan.¹⁸ Pada jenis yang kedua ini pencapaian status dilakukan dengan usaha karena persaingan individu dalam tujuan yang sama. Namun demikian perlu dicermati ungkapan tradisional yang menyatakan, bahwa meskipun kraton menganut faham senioritas, tetapi status berdasarkan kelahiran dianggap lebih penting dalam penempatannya sebagai elite birokrasi. Jika premis ini turut menentukan pembagian kelas penari Wayang Wong, maka benar sekali seperti yang diuraikan dalam pernyataan di atas.

Masih berkenaan dengan unsur imbalan struktural kedudukan kelas penari, maka penamaan sebutan kelas *ringgit gupermen* cenderung mempertimbangkan kaitan dan tingkat korelasi dengan orientasi nilai status elite kelas (birokrat) *gupermen* dalam pandangan Jawa. Hal ini diperkuat dengan fakta keterlibatan langsung para bangsawan tinggi dalam sebuah produksi pertunjukan Wayang Wong. Asumsinya seperti dalam acuan Lindsay, bahwa *ringgit gupermen* beranggotakan para bangsawan tinggi serta pegawai-pegawai tinggi istana.

Dengan demikian dapat dikatakan bahwa kesadaran kelas bagi *ringgit gupermen* yang berasal dari kelas bangsawan lebih condong kepada *coorporate class consciousness*, sedangkan bagi *ringgit gupermen* yang berasal dari kelas pegawai tinggi istana (non bangsawan tetapi setingkat bupati) lebih condong kepada *competitive class consciousness*. Hal ini dikarenakan penempatan sebuah status dalam suatu elite kelas ditentukan dengan usaha karena persaingan antar individu dalam tujuan yang sama. Bentuk

¹⁸Adolph S. Tomars, "Class Systems and the Arts" dalam Werner J. Cahnman dan Alvin Boskoff ed. *Sociology and History: Theory and Research*. (London: The Free Press of Glencoe, 1964), 473.

ini juga menyiratkan adanya imbalan sivilisasi karena antara simbol status dalam elite kelas (birokrat) dengan simbol status dalam *ringgit gupermen* dibuat sedemikian rupa sehingga tampak melekat begitu saja.

B. Ringgit Encik

Sebutan bagi golongan penari dalam strata kedua disebut dengan istilah *ringgit encik*. Kelompok ini mengadakan latihan dan pertunjukan di bangsal Sri Manganti sebelah barat. Keterangan ini mengacu pada dua sumber *Babad Ngayogyakarta* dan *Ngayogyakarta Pagelaran*.¹⁹ Penamaan golongan penari ini juga didasarkan pada pengaruh stratifikasi sosial penduduk asing di Yogyakarta di zaman Sultan kelima. Di pandang dari sudut imbalan struktural maka penamaan tersebut lebih dekat dengan anggapan orang Jawa terhadap seberapa jauh keterlibatan penduduk golongan ini memainkan peranan politik dan persaingan internal di dalam Kraton. Seperti diketahui bersama, bahwa orang-orang *encik* terutama golongan Arab dan India kemungkinan besar juga turut mengabdikan diri di dalam Kraton sebagai *abdi dalem punakawan encik* atau pelayan pribadi Sultan. Keterangan tentang 38 orang dari golongan ini masih ada sampai dengan tahun 1909.²⁰ Keterangan dalam sumber tradisional ini membuktikan, bahwa posisi sosial orang-orang dari golongan ini lebih baik dibandingkan dengan golongan orang-orang Cina beserta peranakannya. Untuk itu sangat mungkin jika sebuah alasan menempatkan *ringgit encik* sebagai kelas menengah dalam pembagian kelas penari Wayang Wong di Kraton Yogyakarta diacu dari bukti di atas.

Berkenaan dengan konsepsi Tomars, maka para penari yang tergabung dalam *ringgit encik* cenderung pada *competitive class consciousness*.²¹ Dalam pandangan Tomars, penempatan status dalam *ringgit encik* melalui persaingan individu dalam kelas tersebut untuk mencapai tujuan yang lebih tinggi. Hal ini juga berarti

¹⁹Lokasi Sri Manganti secara tradisional merujuk pada nama kompleks bangunan di sebelah utara Bangsal Kencana yang di dalamnya terdapat dua bangsal, yakni Trajumas di sebelah timur (pada tanggal 26 Mei 2006 terkena gempa bumi) serta Sri Manganti di sebelah barat.

²⁰B.P.H. Soerjonagoro, *Serat Babad Momana*, terj. Wibatsu Harianto, Koleksi Soemododjojo Mahadewa, t.t. 103.

²¹Tomars dalam Cahnman dan Boskoff ed., 1964, 473.

pula dalam kaitannya sebagai imbalan sivilisasi, maka proses kenaikan kelas dari *ringgit encik* ke dalam kelas *ringgit gupermen* berdasarkan pada pertimbangan birokrasi yang berorientasi pada status kepangkatan maupun pertimbangan kompetisi individual atas kemampuan teknik menari. Pernyataan ini juga sebagai antitesis dari anggapan bahwa *ringgit encik* adalah orang-orang dari golongan penduduk timur asing.

Dengan demikian dapat dinyatakan, bahwa *ringgit encik* sebagai tipe organisasi kelas penari mempunyai ikatan agak longgar, sebagaimana sejurus dengan pandangan Marvin E. Olsen tentang konsepsi kelas yang dianggap mempunyai ikatan agak longgar.²² Kenyataan menunjukkan, bahwa diperlukan dua macam pertimbangan untuk berpindah kelas dari *ringgit encik* ke dalam kelas *ringgit gupermen*. Menyadari hal ini maka bagi penari *ringgit encik* yang secara kebetulan adalah juga pegawai istana, untuk berpindah ke kelas di atasnya dapat menyesuaikan diri dari jenjang status kepangkatannya dalam birokrasi. Hal ini menunjukkan pula sifat ekstensinya sebagai bentuk imbalan struktural.

Sementara itu bagi penari *ringgit encik* jika ia bukan seorang *abdi dalem* atau pegawai istana, maka kemampuan teknik menari mereka sebagai syarat untuk menjadi anggota kelas penari di atasnya. Namun demikian, perlu disadari, bahwa biasanya seorang penari juga seorang *abdi dalem punakawan*. Oleh karena itu dalam konsep seni elite istana perlu diacu pendapat Arnold Hauser. Dinyatakan bahwa produktivitas artistik dan penerimaan artistik berkaitan erat dengan ekstensi dari strata, akan tetapi kemampuan artistik dan *privileges* sosial tidaklah sama antara satu dengan lainnya.²³ Dari pendapat tersebut lebih diperjelas sifat kenaikan kelas penari menuju tingkatan di atasnya tidak ditentukan secara eksklusif, tetapi ada indikasi simbol status turut menyertai proses tersebut. Sejalan dengan hal di atas, kiranya sangat mungkin diketahui bagi siapa pertunjukan yang disajikan oleh kelompok *ringgit encik*. Asumsi yang paling memungkinkan, bahwa pertunjukan Wayang Wong dengan penampilan kelas penari *ringgit*

²²Olsen, 1993.

²³Arnold Hauser, *The Sociology of of Arts*. Terj. Kenneth J. Northcott (Chicago dan London: The University of Chicago Press, 1979), 549.

encik cenderung untuk berfungsi sebagai hiburan warga golongan timur asing termasuk orang Arab dan India.

C. Ringgit Cina

Kelas paling bawah dalam pembagian kelas penari di dalam Kraton disebut *ringgit cina*. Dinyatakan, bahwa golongan *ringgit cina* mengadakan latihan dan pertunjukan di bagian paling selatan bangunan utama Kraton yang disebut Bangsal Kemagangan. Keterangan ini juga mengacu pada sumber tradisional *Babad Ngayogyakarta* serta *Ngayogyakarta Pagelaran*.²⁴ Bukti dari sejarah sosial Yogyakarta menunjukkan adanya indikasi pengaruh pandangan orang Jawa terhadap penduduk golongan Cina yang dianggap dalam strata paling bawah atas dasar politis. Visi yang berdasarkan alasan politis juga menjadi argumen Lindsay dalam mengidentifikasi *ringgit cina* sebagai penari Cina.²⁵ Namun sebenarnya anggapan ini hanya sebatas istilah. Tentang bagaimana sebutan istilah itu kemudian menjadi sebutan bagi penari strata paling bawah, kiranya ada unsur pelibatan yang sama seperti dalam imbalanced struktural maupun imbalanced sivilisasi.

Pada bukti sejarah sosial kenaikan status seorang Tan Jin Sing menjadi petinggi atau birokrat istana hal ini telah dijelaskan dalam penelitian Peter Carey.²⁶ Dalam kasus warisan kebencian yang ditumpahkan pada golongan penduduk Cina, maka sebutan *ringgit cina* lebih merupakan bentuk sindiran atau satire yang didasarkan karena alasan politis. Alasan ini juga untuk memenuhi imbalanced struktural dalam klasifikasi golongan penari ditempatkan pada strata paling rendah.

Ekstensinya ke dalam bentuk imbalanced sivilisasi sebagai simbol kualitas teknis paling rendah bagi sekelompok anggotanya. Sejalan dengan hal tersebut, Soeryobrongto menyebutnya sebagai kelas penari *beginners*.²⁷ Agak berbeda di sini sebuah asumsi dari Soedarsono dalam melihat kedudukan *ringgit cina* sebagai kelas penari yang mempertunjukan khusus sajian Wayang Wong bagi warga Cina yang tinggal di wilayah kerajaan Sultan. Pernyataan

²⁴Periksa R.Ng. Kartahasmara t.t. 189.

²⁵Lindsay, 1991, 96

²⁶Carey, 1985, 54—60.

²⁷Soeryobrongto dalam Fred Wibowo, 1981.

ini juga menyiratkan fungsi pertunjukan dari kelas *ringgit cina* sebagai seni hiburan. Jika benar demikian, seberapa banyak jumlah penduduk golongan Cina yang pada abad ke 19 menetap di wilayah kerajaan Sultan. Bukti penelitian Carey pada tahun 1815 telah lebih dari 2000 orang Cina dan peranakannya menetap di Yogyakarta. Namun suatu hal yang pasti, tidak dapat diketahui dari jumlah tersebut yang mengabdikan sebagai pegawai istana kerajaan Sultan. Satu hal yang dapat dipastikan, bahwa *ringgit cina* sebagai kelas penari Wayang Wong bukanlah orang-orang dari golongan penduduk Cina maupun peranakannya.

Mengacu pada konsepsi Tomars maka dapat dinyatakan, bahwa dalam kelas *ringgit cina*, kesadaran kelas yang berorientasi pada nilai status cenderung *competitive class consciousness*.²⁸ Artinya penempatan status diperoleh melalui persaingan antar individu dalam kelas tersebut untuk mencapai tujuan kelas di atasnya. Dengan demikian sifat persaingan dalam kelas *ringgit cina* dapat dikatakan lebih bebas dibandingkan dengan dua kelas di atasnya.

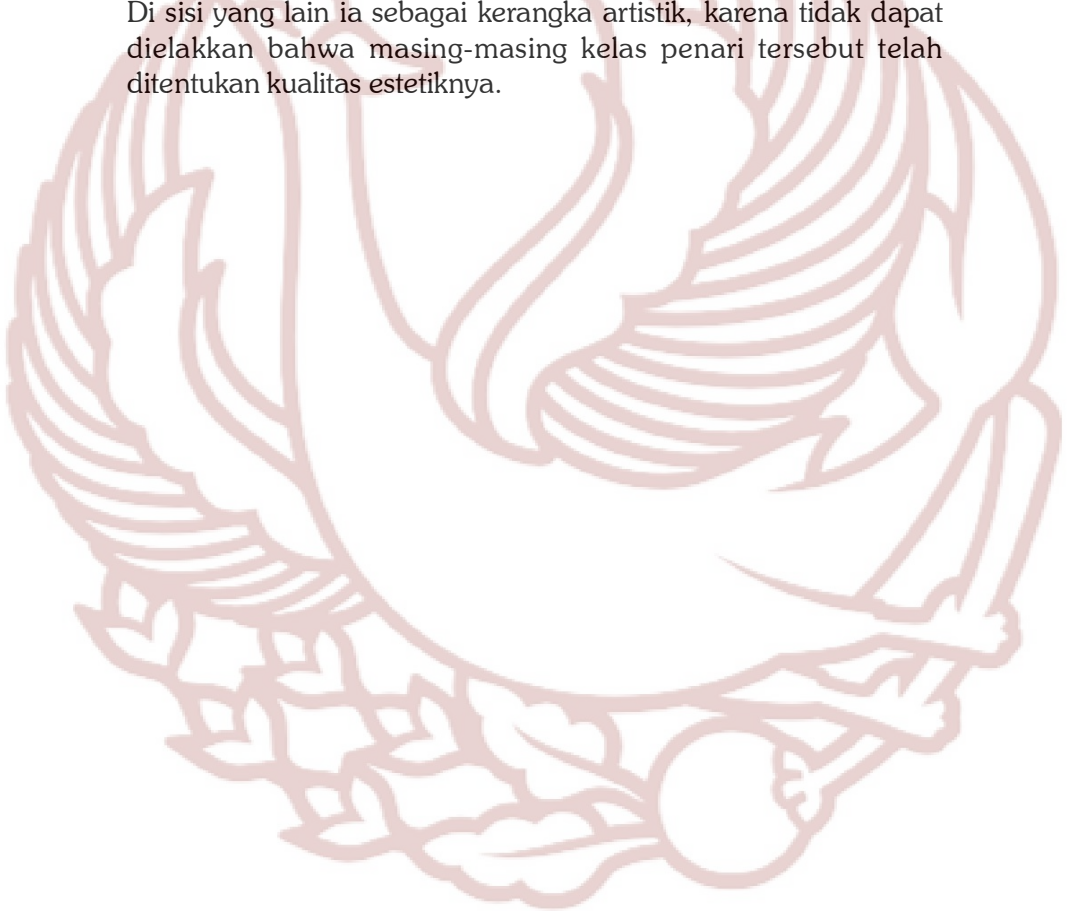
Menurut pandangan sosiologi, apa yang telah dilakukan Sultan Hamengku Buwana V merupakan keunggulannya dalam mengaitkan konsep kelas dengan variabel-variabel yang terdapat dalam fakta sosial. Pandangan ini aslinya berasal dari pendapat Doyle Paul Johnson. Dinyatakan, bahwa menghubungkan suatu nama tertentu dengan suatu benda, pengalaman, atau kejadian adalah langkah yang sangat penting untuk menganalisis dan memahaminya.²⁹ Cara yang sama dapat dilihat dari para ahli yang menemukan gejala baru, apakah itu bahan campuran kimia, bintang, atau proses atomis, maka reaksi yang pertama adalah menentukan nama yang berhubungan dengannya. Lebih lanjut menurut Johnson, cara ini mengandung kemungkinan sebuah kreativitas intelektual.³⁰ Pada akhirnya argumen terakhir Johnson dalam menentukan sebuah nama sistem kelas, yakni istilah-istilah yang dilahirkan tersebut lebih merupakan cara memandang tertentu terhadap data kehidupan sosial daripada sifat data itu sendiri.

²⁸Tomars dalam Cahnman dan Boskoff ed. 1964, 473.

²⁹Doyle Paul Johnson, *Teori Sosiologi Klasik dan Moderen*, (Jakarta: PT. Gramedia, 1987), 35.

³⁰Johnson, 1987, 35—36.

Pandangan Sultan kelima dalam menentukan nama sebuah kelas kiranya lebih memiliki kesesuaian dalam cara menangkap gejala sosial politik dari pada sifat gejala itu sendiri. Pada gilirannya dapat dipertegas, bahwa pembagian golongan penari ke dalam nama kelas sosial penari pada saat itu bertendensi ganda. Di satu sisi ia merupakan simbol kelas yang bersifat politis, esensi dari sistem imbalan struktural. Hal ini karena ia juga merupakan sindiran bagi *gupermen*, meskipun dalam keterbatasan-keterbatasan teknis. Di sisi yang lain ia sebagai kerangka artistik, karena tidak dapat dielakkan bahwa masing-masing kelas penari tersebut telah ditentukan kualitas estetikanya.



BAB III

DRAMATARI OPERA JAWA: EKSPRESI KAUM BANGSAWAN

A. Langendriya Gaya Yogyakarta

Salah satu genre penting tari gaya Yogyakarta dalam kajian pseudoabsolutisme adalah *Langendriya*. Seni dramatari *Langendriya* dinyatakan sebagai seni opera tari Jawa yang pertama diciptakan di Indonesia. Pencipta dramatari opera ini adalah K.G.P.A.A. Mangkubumi, seorang putra Sultan Hamengku Buwana VI dan menjabat sebagai *lurah pangéran* serta Ajudan Gubernur Jenderal di Yogyakarta saat itu. Bentuk opera tari ini diciptakan semula bukan untuk tujuan seni pertunjukan. Bahkan K.G.P.A.A. Mangkubumi selain dikenal mencipta *Langendriya* juga banyak menciptakan genre tari *golek tunggal* putri yang menjadi prototipe tari *golek* gaya Yogyakarta.¹ Tarian *golek* ini diciptakan bersamaan eranya dengan pembentukan dramatari opera Jawa *Langendriya*, karena fungsi utama tari *golek* saat itu sebagai bagian penutup pertunjukan *Langendriya* di Kadipaten.

Dalam tulisan B. Sularto dijelaskan salah satu bagian pembentukan seni dramatari opera Jawa yang lahir di rumah seorang bangsawan tinggi, yang disebut *nDalem* Kadipaten.² Secara prinsip sebenarnya karya dramatari opera *Langendriya* lebih tepat dikatakan sebagai bentuk kreativitas keluarga bangsawan tinggi yang memenuhi standar inovasi dan eksperimentasi, baik secara fisik maupun teknis-artistik. Untuk alasan ini, dapat dikemukakan, bahwa semula ide penyusunan dramatari opera *Langendriya* bukan hanya dari K.G.P.A.A.

¹Tidak kurang dari berbagai genre tari *golek tunggal* putri diciptakan selama hidupnya, antara lain: *Golek Gambyong*, *Golek Gegar Mayang*, *Golek Pocung Kethoprak*, *Golek Surengrana*, *Golek Layung Seta*, *Golek Ngreni*, *Golek Jangkung Kuning*, *Golek Gambir Sawit*, *Golek Calunthang*, *Golek Kutut Manggung*, dan sebagainya.

²B. Sularto, K.G.P.A. Mangkubumi: *Hasil Karya dan Pengabdiannya* (Yogyakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1982), 46—47.

Mangkubumi sendiri. Beranjak dari tradisi *macapatan* di *nDalem* Kadipatèn setiap bulan Ramadhan atau Puasa, sebagai pengganti kegiatan latihan menari. Hal ini merupakan kelaziman yang sudah diberlakukan secara tradisional di rumah-rumah para bangsawan tinggi. Salah satu putra Mangkubumi, yakni R.M. Sutandar mengajukan usulan memilih salah satu sastra tulis *Serat Damarwulan* untuk dibaca bersama-sama saat itu. Langkah ini menumbuhkan ide untuk dilakukan pula dengan cara menggerakkan tangan dan bagian kepala sebagai penambah ekspresi artistik dalam membaca teks *tembang* dari *Serat Damarwulan*. Usulan menggerakkan tangan dan bagian kepala ini ditangkap ayahnya agar dikembangkan pada karakter-karakter tertentu sebagai daya hidup muatan cerita *Damarwulan*.

R.M. Sutandar yang kemudian bergelar K.R.T. Kertanegara ini memohon ayahnya untuk menyaksikan perubahan yang diwujudkan dalam bentuk teks dialog *tembang* dan gerakan tangan maupun leher. Mangkubumi memenuhi permintaan putranya itu dengan menyaksikan peraga *tembang* memainkan sebuah *lakon* dari ceritera *Damarwulan* berjudul *Jumenengan Nata Dewi Kencanawungu*.³ Setelah menyaksikan pertunjukan *tembang* dengan cerita yang mengambil dari *Serat Damarwulan* di atas, Mangkubumi segera menyampaikan koreksi dan kritiknya. Pengamatan Mangkubumi terkonsentrasi kepada kesadaran aspek seni pertunjukan, dalam pengertian sebuah sajian genre. Hal ini terutama disampaikan adanya kelemahan pada bentuk gerak dan tata busana serta rincian adegan yang memerlukan penonjolan dramatik tertentu. Atas dasar itu, ia kemudian memerintahkan kepada salah satu putranya yang lain, yakni K.R.T. Wiraguna agar menyusun desain tata busana dan sejumlah properti maupun aksesoris.⁴ Sebuah isyarat disarankan oleh Mangkubumi, agar desain busana genre baru tersebut tidak boleh sama dengan desain yang ada di Kraton Yogyakarta.

Untuk memenuhi permintaan ayahnya, itu, Wiraguna segera mengeluarkan ide perpaduan desain gaya Eropa dengan desain bergaya Jawa. Hal ini terutama pada bentuk baju dan

³Periksa Sularto, 1982, 47—49.

⁴Periksa Sularto, 1982, 48.

hiasan kepala, seperti bulu-bulu dan *jamang*, atau ikat kepala. Beberapa desain penari peran pria banyak menggunakan desain topi Eropa. Sementara pada busana penari peran putri perpaduan warna Eropa dan Jawa khas Mataraman masih terlihat proporsional. Demikianlah kerja kreatif K.G.P.A.A. Mangkubumi yang dipadukan dengan ide-ide artistik K.R.T. Kertanegara dan sumbangan desain inovatif K.R.T. Wiraguna menjadikan kelengkapan bentuk sajian *Langendriya* sebagai sebuah genre drama tari opera Jawa mendekati sempurna. Sularto dalam komentarnya menyatakan, bahwa *Langendriya* sebagai bentuk dramatari opera Jawa merupakan salah satu produk berbobot dalam sejarah teater tradisional Nusantara.⁵

Hal ini juga sangat sesuai dengan tulisan tentang tari-tarian gaya Yogyakarta yang lahir di Kadipatèn maupun di Kepatihan dan dimuat dalam manuskrip *Ngayogyakarta Pagelaran*, koleksi Widya Budaya Kraton Yogyakarta.⁶ Acuan dari sumber ini jelas menjadi bentuk pengesahan yang sejajar dengan status kebangsawanan penciptanya saat itu. Secara umum, di awal perkembangannya seluruh peran dalam *Langendriya* dibawakan oleh penari pria.⁷ Dalam tulisan Sularto diterangkan sebagai berikut.

⁵Periksa Sularto, 1982, 48.

⁶*Ngayogyakarta Pagelaran*, No. Ms W 77/ D 34, 194. Transliterasi dan Terj. R.M. Pramutomo, Koleksi Widya Budaya. “*Langendriya punika beksa katindakaken kanthi ndhodhok, pupu megar jengku mboten tumapak ing jobin, iyanipun K.G.P.A.A. Mangkubumi, pocapan mawi sekar mendhet cariyos Damarwulan Pakem Mangkubumen, Pakem ringgit tiyang*”. (*Langendriya* adalah tari yang diperagakan secara berjongkok, posisi paha terbuka, lutut [pada saat menari] tidak menyentuh lantai, hasil ciptaan K.G.P.A.A. Mangkubumi, mengambil ceritera Damarwulan, Pakem Mangkubumen, Pakem Wayang Wong).

⁷Bandingkan dengan *Langendriyan* di Mangkunegaran yang diciptakan oleh R.M.T. Tandhakusuma yang seluruh peraganya adalah kaum wanita. Penciptaan *Langendriyan* di Mangkunegaran terjadi lebih akhir, sebab R.M.T. Tandhakusuma merupakan salah satu tamu yang diundang pada pertunjukan perdana *Langendriya* di Kadipatèn saat itu, dan mendapatkan izin dari Mangkunegara VII untuk berguru kepada K.G.P.A.A. Mangkubumi tentang seni *Langendriya*, bahkan *babon lakon* Pakem Mangkubumen sempat dipinjamkan kepada Mangkunegara VII untuk kemudian diterbitkan P.N. Balai Pustaka dengan judul sama *Serat Damarwulan* pada tahun 1932; periksa juga Sularto, 1982, 48—52.

Laporan Tandhakusuma yang terperinci kepada Mangkunegara VII telah mengilhaminya untuk menciptakan suatu bentuk opera tari. Mangkunegara VII adalah juga seorang pecinta teater tradisional dan seorang seniman yang kreatif, yang bisa menghargai gagasan-gagasan baru untuk lebih memperkaya perbendaharaan teater Jawa. Namun untuk memperoleh gambaran lengkap dari segi *lakon*, ia ingin mempelajari buku-buku *lakon* Langendriya. Melalui Tandhakusuma, Mangkunegara VII meminjam buku-buku *lakon* serial Damarwulan kepada Mangkubumi. Selanjutnya Mangkunegara VII memerintahkan Tandhakusuma untuk membuat turunan tujuh buah buku *lakon* tersebut. Berdasarkan turunan itu, Mangkunegara VII dengan bantuan Tandhakusuma menciptakan Langendriya. Perbedaan dengan Langendriya hanyalah gaya bahasa berupa penyesuaian gaya bahasa Surakarta, gaya tari dibawakan dengan sikap berdiri, dan para pelaku terdiri dari kaum perempuan.⁸

Satu hal yang menarik, yakni tradisi lisan dalam sebutan drama tari opera yang lahir di Istana Mangkunegaran dikatakan sebagai *Langendriyan*. Sebuah kiasan yang menyiratkan perubahan makna dengan adanya imbuhan ‘an’ di akhir kata pokok ‘*langendriya*’. Atas dasar itu, elemen pembentuk istilah tradisi lisan dengan imbuhan ‘an’ menjadikan makna ‘tiruan’ atau ‘melakukan’. Seperti pada elemen pembentuk istilah ‘*kethoprakan*’, ‘*kendhangan*’, atau pun ‘*tendangan*’. Tidak diketahui secara pasti kapan bentuk kelaziman terminologis pada imbuhan ‘an’ ini mulai berlangsung. Namun demikian, jika benar begitu menjadi sangat logis, karena ini menjadi akibat penghormatan status pada pencipta awal *Langendriya* di nDalem Kadipaten Yogyakarta di akhir abad XIX.

Sebuah buku tentang dramatari opera Jawa mungkin dapat menjadi perbandingan. Buku ini berjudul *Langen Mandra Wanara: Sebuah Opera Jawa*, ditulis oleh Ben Suharto, N. Supardjan, dan Redjomulyo diterbitkan tahun 1999. Pustaka ini merupakan sebuah penelitian kelompok yang berupaya mengungkapkan sebuah genre dramatari opera Jawa *Langen Mandra Wanara*. Secara menarik Ben Suharto bersama-sama dengan N. Supardjan dan Redjomulyo menyajikan sebuah kupasan lengkap pembentukan dan perkembangan seni dramatari

⁸Periksa Sularto, 1982, 51.

opera yang diciptakan oleh K.P.H. Yudanegara III sekitar tahun 1890-an.⁹ Kepentingan pustaka ini untuk menjadi pembanding suatu tinjauan historis penciptaan seni dramatari opera Jawa yang memang lahir di akhir abad ke-19.

Uraian tentang munculnya era seni dramatari opera Jawa sempat diungkapkan melalui kehadiran dramatari opera yang lain, yaitu *Langendriya*. Hanya saja acuan penciptaan yang lebih memungkinkan dirujuk dari sumber lisan. Buku ini sangat meyakini awal penciptaan dramatari opera Jawa yang lahir di sekitar tahun 1860—1863.¹⁰ Sementara itu acuan tentang angka tahun tersebut didapatkan dari prototipe dramatari opera Jawa yang lahir lebih dulu, yakni *Langendriya* yang disebut-sebut penulis Belanda Th. B. Van Lelyveld.¹¹ Selain itu data pendukung yang menyatakan kemunculan *Langen Mandra Wanara* lebih akhir dari *Langendriya* diuraikan dari hasil wawancara salah satu keturunan K.P.H. Yudanegara III.¹²

⁹Ben Suharto et al., *Langen Mandra Wanara: Sebuah Opera Jawa* (Yogyakarta: Yayasan Untuk Indonesia, 1999), 18—19. Dalam keterangan tambahan dijelaskan waktu antara penciptaan seni dramatari opera *Langen Mandra Wanara* antara tahun 1890—1895.

¹⁰Periksa Ben Suharto et al., 1999, 16—8. Tentang tokoh yang disebut-sebut oleh Ben Suharto sebagai Raden Tumenggung Purwadiningrat sebagai pencipta dramatari opera *Langendriya*, lalu penyempurnaannya diambil alih oleh iparnya yang bernama K.G.P.A.A. Mangkubumi, hal ini sangat tidak bisa diterima. Sebuah alasan, bahwa pernyataan itu terkesan tanpa data otentik, sebab justru Purwadiningrat ini adalah putra sulung Mangkubumi, putra Hamengku Buwana VI. Nama Purwadiningrat sebelumnya adalah Kertanegara, setelah diambil menantu Hamengku Buwana VII bergelar K.P.H. Purwadiningrat, sedangkan nama kecilnya adalah R.M. Sutandar. Tentang penyempurnaan yang dilakukan oleh Wiraguna, kiranya tidak diberi penjelasan, bahwa tokoh terakhir ini berperan besar baik di dalam penulisan notasi *gendhing* maupun desain tata busana *Langendriya*; periksa *Sarasilah Paguyuban Kadangkadayan Mangkubumen*, 2004.

¹¹Periksa Ben Suharto et al., 1999. Lelyveld menggunakan angka tahun 1876 untuk acuan penciptaan *Langendriya* gaya Yogyakarta. Kemungkinan besar tahun ini paling dekat dengan angka tahun yang ditulis dalam naskah teks *Serat Kandha Langendriya Babon Mangkubumen* yang berangka tahun 1870. Teks naskah *Langendriya Babon Mangkubumen* ini sekarang masih tersimpan di kediaman R.M. Dinusatomo., Kadipaten Wetan, Yogyakarta.

¹²Periksa Ben Suharto et al., 1999, 19. Diterangkan, bahwa salah satu keturunan K.P.H. Yudanegara adalah K.R.T. Yudakusuma.

Atas dasar itu, buku ini merupakan sumber penting untuk mencermati sebuah era pembentukan seni dramatari opera Jawa yang diawali sejak kelahiran *Langendriya* hingga kelahiran *Langen Mandra Wanara* gaya Yogyakarta. Jika diperhatikan, kedua genre dramatari opera di atas secara bersamaan muncul dalam sebuah periode pemerintahan Sultan Hamengku Buwana VII (1877—1921). Era ini diyakini sebagai era kelanjutan dari peletakan dasar perkembangan tari gaya Yogyakarta. Pengkajian seni pertunjukan tari Jawa gaya Yogyakarta tidak mungkin mengabaikan era pemerintahan Sultan Hamengku Buwana VII sebagai era yang unik.

Salah satu data keunikan itu dapat dibuktikan dari proses kemunculan dua buah genre seni dramatari opera Jawa yang lahir di luar tembok Kraton. Seperti diketahui, bahwa *Langendriya* diciptakan di Kadipatèn Anom, yang menjadi rumah dinas K.G.P.A.A. Mangkubumi (adik Sultan Hamengku Buwana VII). Sementara itu *Langen Mandra Wanara* diciptakan di rumah dinas Patih Yogyakarta, yang semula bernama K.P.H. Yudanegara III, dan setelah menjadi Patih diberi nama Danureja VII.¹³ Pada gilirannya manfaat penting lainnya dapat diperoleh dari buku ini untuk mencermati status lokasi penciptaan genre dramatari opera gaya Yogyakarta, dan kaitannya dengan status politik Sultan.

Sebuah buku penting lainnya pernah pula ditulis oleh Sri Rochana Widyastutieningrum, berjudul *Langendriyan Mangkunegaran: Pembentukan dan Perkembangan Bentuk Penyajiannya* yang terbit tahun 2005. Buku ini aslinya merupakan sebuah hasil penelitian sebuah genre seni dramatari opera Jawa yang lahir di Istana Mangkunegaran, Surakarta. Kepentingan acuan buku ini dapat dicermati dari fenomena kelahirannya yang sezaman dengan era dramatari opera di Yogyakarta. Bahkan sangat dimungkinkan dapat terjadi saling pengaruh di antara kemunculan dan pembentukannya. Asumsi yang terlontar dalam pustaka ini juga didukung oleh data sejarah yang valid.

¹³Patih Danureja VII ini akhirnya juga diambil menantu oleh Hamengku Buwana VII dan diberi nama baru K.P.H. Cakraningrat. Buku Ben Suharto hanya menyebut tiga nama ini tanpa menjelaskan perubahan nama yang mengikuti perubahan status tokoh pemilik nama tersebut. Data ini diperoleh dari manuskrip *Ngayogyakarta Pagelaran* No. D 34/W 77, (Koleksi Widya Budaya Kraton Yogyakarta).

Pada bagian awal buku ini, Rochana mengacu pada figur R.M.T. Tandakusuma yang merupakan tokoh penting di balik dramatari opera *Langendriyan* Mangkunegaran. Tokoh ini pula yang semula menuliskan teks *lakon* berdasarkan cerita Damarwulan dengan nama *Langendriyan Mandraswara*.¹⁴ Salah satu pandangan menarik dari buku ini diacu dari pernyataan Koentjaraningrat tentang hubungan *Langendriyan* Mangkunegaran dengan *Langendriya* di Yogyakarta. Dinyatakan, bahwa kehadiran *Langendriyan* Mangkunegaran mempunyai keterkaitan dengan *Langendriya* yang lebih dulu berkembang di Yogyakarta di akhir abad ke-19.¹⁵ Bahkan genre yang dikembangkan di Mangkunegaran ini diduga berasal dari Yogyakarta.¹⁶ Memperhatikan data sejarah dan angka tahun penulisan naskah *Langendriya Babon Mangkubumen* dengan teks naskah *Langendriyan Mandraswara* yang disusun oleh Tandakusuma, kiranya dugaan di atas dapat diterima. Hal ini juga dapat dilacak dari prototip *Langendriyan* Mangkunegaran semula disajikan dengan cara *jèngkèng*, dan diakhiri dengan *laku dhodhok*.¹⁷ Cara ini seperti yang dilakukan dalam keberangkatan awal *Langendriya* gaya Yogyakarta sewaktu dilakukan di rumah K.G.P.A.A. Mangkubumi.

¹⁴Sri Rochana W, *Langendriyan Mangkunegaran: Pembentukan dan Perkembangan Bentuk Penyajiannya* (Surakarta: ISI Press, 2005), 6—7.

¹⁵Proses kelahiran *Langendriya* gaya Yogyakarta berangkat dari tradisi *macapatan* di bulan Ramadhan sebagai peristiwa rutin di rumah para bangsawan, sedangkan proses kelahiran *Langendriyan* Mangkunegaran berangkat dari ide Godlieb, seorang pengusaha batik yang mendengarkan buruh atau pekerja wanita pembatik di lingkungan usahanya, kemudian ide ini disampaikan kepada Tandakusuma untuk melaksanakannya. Keberangkatan awal proses pembentukan ini dibuktikan dengan perjalanan Tandakusuma (yang merupakan salah seorang menantu Mangkunegara IV) ke Yogyakarta untuk menyaksikan *Langendriya* di rumah K.G.P.A.A. Mangkubumi; periksa juga B. Sularto, 1983, 34—42.

¹⁶Periksa Sri Rochana W, 2005, 7.

¹⁷Periksa Sri Rochana W, 2005, 7. Keterangan yang dapat ditambahkan dalam catatan ini, bahwa pola *jèngkèng* dan *laku dhodhok* hanya memungkinkan di tempatkan dalam suatu konsep formal yang lazim dilakukan di rumah-rumah bangsawan, sedangkan keberadaan pola ini dimiliki dalam skala rutinitas buruh pembatik wanita di rumah Godlieb, akan sangat diragukan. Jadi asumsi Koentjaraningrat dan perjalanan Tandakusuma ke Yogyakarta untuk menyaksikan *Langendriya* di nDalem Mangkubumen masih memungkinkan untuk diterima.

Pada gilirannya sebagai pembentuk identitas genre seni Istana Mangkunegaran, *Langendriyan* yang disusun oleh R.M.T. Tandakusuma ini disajikan dalam posisi berdiri dengan keseluruhan peraganya adalah wanita.¹⁸ Tulisan Rochana ini secara lengkap menyajikan unsur-unsur bentuk penyajian *Langendriyan* Mangkunegaran. Bahkan urutan naskah yang diacu dari teks susunan Tandakusuma tahun 1881 itu pun disajikan lengkap dengan empat seri.¹⁹ Asumsinya dapat dibandingkan dengan bentuk penghormatan status pada pilihan menggunakan sikap berdiri yang ada pada genre drama tari opera *Langendriyan* di Istana Mangkunegaran. Hanya saja tulisan Rochana tidak banyak menampilkan data fotografi *Langendriyan* Mangkunegaran yang representatif dari awal tahun 1900-an.

Selain hal itu, melalui data fotografi yang ada di Yogyakarta diketahui, bahwa data fotografi tertua pada dramatari opera Jawa *Langendriya* gaya Yogyakarta berasal dari tahun 1895.²⁰ Sumber visual yang lebih akhir berasal dari data fotografi tahun 1907 memperlihatkan ketika K.R.T. Wiraguna memerankan Adipati Sindhura dalam pertunjukan *Langendriya* untuk pernikahan Putra Mahkota III Hamengku Buwana VII (G.R.M. Putra) dengan adik kandungnya, R.Aj. Siti Katinah, di Kraton Yogyakarta. Waktu itu telah ditata sebuah *setting* simbol bendera kerajaan Belanda warna merah, putih, dan biru di latar belakang pertunjukan.

¹⁸Suatu hal yang kontradiktif dengan prototip genre dramatari opera *Langedriya* gaya Yogyakarta, yang keseluruhan peraganya adalah kaum pria. Bahkan untuk peran tokoh wanita pun dilakukan oleh peraga pria. Keterangan ini diperoleh dari R.M. Dinusatomo tanggal 15 November 2005 berdasarkan catatan harian K.P.H. Brongtodingrat. Yang disebut terakhir ini dulu selalu memerankan tokoh Ratu Ayu Kencanwungu dalam dramatari opera *Langendriya* gaya Yogyakarta.

¹⁹Urutan empat seri ini merupakan format padat dari tujuh seri *lakon* Damarwulan yang menjadi teks *Langendriya Babon Mangkubumen* gaya Yogyakarta, yang berangkat tahun 1870; periksa juga Sri Rochana W, 2005, 34—35.

²⁰Keterangan berdasarkan tanggal pengambilan gambar oleh Kassian Chepas selama tahun 1885 hingga 1895 di Kraton Yogyakarta. Kemungkinan besar *Langendriya* gaya Yogyakarta sangat berkesan di hati Sultan Hamengku Buwana VII saat itu. hal ini banyak tersimpan dalam koleksi fotografi KITLV Leiden, Negeri Belanda.



Gambar 6. KGPAA. Mangkubumi, pencipta *Langendriya* gaya Yogyakarta (Foto: KITLV Collection, Leiden)



Gambar 7. Adegan dalam *Langendriya* gaya Yogyakarta 1885
(Foto: KITLV Collection, Leiden)



Gambar 8. Adegan dalam *Langendriya* gaya Yogyakarta 1885
(Foto: KITLV Collection, Leiden)



Gambar 9. Adegan Menak *Jingga nglana* dalam *Langendriya* gaya Yogyakarta, 1895 (Foto: KITLV Collection, Leiden)



Gambar 10. Duduk di sebelah kanan adalah K.R.T. Wiroguno yang berperan sebagai Adipati Sindhura pada pertunjukan *Langendriya* tahun 1907
(Foto Koleksi Pusat Kajian Arsip Dan Dokumen Seni K.R.T. Wiroguno, Yogyakarta, 1907).



Gambar 11. Salah satu adegan jejer dramatari opera *Langendriya* gaya Yogyakarta tahun 1907 (Foto Koleksi Pusat Kajian Arsip dan Dokumen Seni K.R.T. Wiroguno, Yogyakarta)



Gambar 12. Kangjeng Raden Tumenggung Wiraguna, salah seorang putra KGPA. Mangkubumi yang turut menyempurnakan tata busana Langendriya gaya Yogyakarta 1904

(Foto: Koleksi Center of Arts Archives and Documents Studies Yogyakarta)

1. Tipe Karakter Pada Drama Tari Opera *Langendriya*

Salah satu faktor pembentuk identitas dramatari Jawa adalah pembentukan tipe karakter dalam dramatari tersebut. Ini juga menjadi indikasi langsung sifat tradisi naratif pada sumber-sumber materi dramatik yang mengakar di hati masyarakat Jawa. Jika dramatari *Wayang Wong* telah menemukan 21 tipe karakter dan visualisasi ragam gerak yang dimilikinya, maka *Langendriya* juga memiliki hal yang sama. Hanya saja terdapat perbedaan jumlah ragam gerak yang mengungkapkan sebuah visualisasi karakter di dalam genre *Langendriya*. Keterangan tentang tipologi karakter dan visualisasi ragam gerak drama tari opera *Langendriya* sangat penting diuraikan sebagai kajian analisis asal usul gerak yang dipresentasikan dalam setiap tipe karakter tokoh yang dibawakan.

Selain itu, diketahui pula adanya sedikit perbedaan dalam cara memberi interpretasi pada peran tokoh yang diacu dari karakterisasi *Wayang Purwa*. Berikut ini, acuan tipologi karakter didasarkan pada satu lakon penuh *Ménak Jingga Léna* (Gugurnya Adipati Ménak Jingga), yang disalin dari *babon* naskah koleksi K.G.P.A.A. Mangkubumi.²¹

- | | |
|--------------------------|------------------|
| 1. Ratu Ayu Kencanawungu | : putri luruh |
| 2. Damarwulan | : alus luruh |
| 3. Anjasmara | : putri luruh |
| 4. Patih Logender | : gagah tumanduk |
| 5. Menak Koncar | : alus mbranyak |
| 6. Ranggalawe | : alus tumanduk |
| 7. Layang Seta | : alus mbranyak |
| 8. Layang Kunitir | : alus mbranyak |
| 9. Raden Buntaran | : alus mbranyak |
| 10. Raden Watangan | : alus mbranyak |
| 11. Juwitawati | : putri luruh |
| 12. Juwitaningrum | : putri luruh |

²¹Penulis sangat berterima kasih kepada R.M. Dinusatomo, yang telah menjelaskan sejarah karakterisasi ini berdasarkan *babon* naskah *Langendriya*, karya K.G.P.A.A. Mangkubumi, serta beberapa penjelasan dari catatan pribadi K.P.H. Brongtodiningrat yang waktu itu pernah memerankan Ratu Ayu Kencanawungu dalam lakon *Ménak Jingga Léna*.



13. Juwitaningsih	: putri luruh
14. Susilawati	: putri luruh
15. Sasmintaningrum	: putri mbranyak
16. Banowati	: putri mbranyak
17. Sekapti	: putri mbranyak
18. Citrawati	: putri luruh
19. Widarsi	: putri luruh
20. Widasmara	: putri mbranyak
21. Prabu Hurubisma	: gagah kasar
22. Patih Angkatbuta	: gagah kasar
23. Patih Ongkotbuta	: gagah kasar
24. Adipati Carangwaspa	: gagah dinamis
25. Adipati Bahudendha	: gagah dinamis
26. Adipati Walikrama	: gagah dinamis
27. Mraja Dewasraya	: gagah dinamis
28. Mraja Dewantaka	: gagah dinamis
29. Raden Sarijana	: gagah kasar
30. Raden Wijanarka	: gagah dinamis
31. Raden Panatasron	: gagah dinamis
32. Raden Gajah Dhungkul	: gagah dinamis
33. Menak Kalingking	: gagah dinamis
34. Menak Pangsens	: gagah dinamis
35. Menak Premangsul	: gagah dinamis
36. Raden Jayalelana	: gagah dinamis
37. Raden Harya Tiron	: gagah dinamis
38. Dewi Larasati	: putri mbranyak
39. Patih Maudara	: gagah tumanduk

Selain beberapa peran-peran di atas juga terdapat peran karakter *gecul* atau *punakawan*, yakni peran Sabdapalon dan Noyogénggong di pihak Majapahit, serta peran Dayun di pihak Blambangan. Beberapa tokoh memiliki kemiripan karakter, namun dalam visualisasi ragam gerak pokok yang direpresentasikan hanya sedikit varian visual gerak. Bentuk acuan tipe karakter dalam *Langendriya* juga banyak dipengaruhi tipe karakter dalam *Wayang Purwa*. Sebagaimana yang diacu dari *babon* naskah *lakon Ménak Jingga Léna*, maka dapat disampaikan sejumlah tipe karakter yang dapat dirujuk sebagai perbandingan karakterisasi sebagai berikut.

Langendriya

1. Ratu Ayu Kencanawungu
2. Damarwulan
3. Anjasmara
4. Patih Logender
5. Menak Koncar
6. Ranggalawe
7. Layang Seta
8. Layang Kumitir
9. Raden Buntaran
10. Raden Watangan
11. Juwitawati
12. Juwitaningrum
13. Juwitaningsih
14. Susilawati
15. Sasmintaningrum
16. Banowati
17. Sekapti
18. Citrawati
19. Widarsi
20. Widasmara
21. Prabu Hurubisma
22. Patih Angkatbuta
23. Patih Ongkotbuta
24. Adipati Carangwaspa
25. Adipati Bahudendha
26. Adipati Walikrama
27. Mraja Dewasraya
28. Mraja Dewantaka
29. Raden Sarijana
30. Raden Wijanarka
31. Raden Panatasron
32. Raden Gajah Dhungkul
33. Menak Kalingking
34. Menak Pangseng
35. Menak Premangsul
36. Raden Jayalelana
37. Raden Harya Tiron

Wayang Wong

- : Dewi Suprabawati
- : Arjuna
- : Larasati
- : Udawa
- : Sumantri
- : Prabu Salya/Norasoma
- : Somba
- : Somba
- : Nakula
- : Sadewa
- : Utari
- : Utari
- : Utari
- : Siti Sendari
- : Dursilawati
- : Banowati
- : Lesmanawati
- : Citrawati
- : Wilutama
- : Widasmara
- : Burisrawa
- : Dursasana
- : Dursasana
- : Trisirah
- : Trinetra
- : Trikaya
- : Narantaka
- : Dewantaka
- : Durjaya
- : Jayadrata
- : Gagak Bongkol
- : Udakawana
- : Utara
- : Wratsangka
- : Pratalamaryam
- : Kartamarma
- : Setyaki

- | | |
|-------------------|-------------|
| 38. Dewi Larawati | : Larasati |
| 39. Patih Maudara | : Gandamana |

2. Tipe Karakter *Langendriya* Berdasarkan Varian Visualisasi Ragam Gerak.

Mengacu pada perbandingan tipe karakter di atas, kiranya dapat disampaikan sejumlah varian visual gerak yang hanya diberlakukan secara tidak utuh. Pengertian ini didasarkan pada pandangan tradisional, bahwa peran tokoh dalam *Langendriya* tidak mempunyai ragam utuh dalam adegan *jejer* sebagaimana halnya dalam seni *Wayang Wong* di Kraton Yogyakarta.²² Oleh sebab itu, bentuk gerak yang paling dapat diamati adalah pola *tayungan* yang masih dapat dicermati ciri ragam pokoknya.

Seperti telah disampaikan di bagian depan, bahwa varian visual pola gerak *tayungan* yang mengacu pada ragam pokok sangat sedikit. Berikut akan diurutkan sejumlah pola gerak *tayungan* yang dimiliki setiap tipe karakter berdasarkan acuan ragam pokok dari *Wayang Wong*.

- | | |
|---------------------|--------------------------|
| 1. Ratu Ayu Kencana | : lampah pocong |
| 2. Damarwulan | : impur alus |
| 3. Anjasmara | : lampah pocong |
| 4. Patih Logendèr | : kalang kinantang gagah |
| 5. Ménak Koncar | : impur alus |
| 6. Ranggalawé | : impur alus |
| 7. Layang Séta | : impur alus |
| 8. Layang Kumitir | : impur alus |
| 9. Radèn Buntaran | : impur alus |
| 10. Radèn Watangan | : impur alus |
| 11. Juwitawati | : lampah pocong |
| 12. Juwitaningrum | : lampah pocong |
| 13. Juwitaningsih | : lampah pocong |
| 14. Susilawati | : lampah pocong |

²²Keterangan dari R.M. Dinusatomo tanggal 16 Agustus 2005 berdasarkan catatan pribadi yang didapatkan dari K.P.H. Brongtodiningrat, seorang bekas penari pemeran Ratu Ayu Kencanawungu di awal tahun 1910.

- | | |
|--------------------------|---------------------------|
| 15. Sasmintaningrum | : lampah pocong |
| 16. Banowati | : lampah pocong |
| 17. Sekapti | : lampah pocong |
| 18. Citrawati | : lampah pocong |
| 19. Widarsi | : lampah pocong |
| 20. Widasmara | : lampah pocong |
| 21. Prabu Hurubisma | : gagah bapang |
| 22. Patih Angkatbuta | : gagah bapang |
| 23. Patih Ongkotbuta | : gagah bapang |
| 24. Adipati Carangwaspa | : gagah kalang kinantang |
| 25. Adipati Bahudendha | : gagah kalang kinantang |
| 26. Adipati Walikrama | : gagah kalang kinantang |
| 27. Mraja Déwasraya | : gagah kalang kinantang |
| 28. Mraja Déwantaka | : gagah kalang kinantang |
| 29. Radèn Sarijana | : gagah bapang |
| 30. Radèn Wijanarka | : gagah kalang kinantang |
| 31. Radèn Panatasron | : gagah kalang kinantang |
| 32. Radèn Gajah Dhungkul | : gagah kalang kinantang |
| 33. Ménak Kalingking | : gagah kalang kinantang |
| 34. Ménak Pangsèng | : gagah kalang kinantang |
| 35. Ménak Premangsul | : gagah kalang kinantang |
| 36. Radèn Jayalelana | : gagah kalang kinantang |
| 37. Radèn Harya Tiron | : gagah kalang kinantang |
| 38. Dèwi Larasati | : lampah pocong |
| 39. Patih Maudara | : gagah kalang kinantang. |

Sementara sejumlah kecil karakter *gecul* yang ada, tidak mempunyai varian ragam pokok. Hal ini hanya dijelaskan seperti dalam “*lampah mégol semar jengkeng*” untuk *tayungan*.²³

²³Keterangan tentang “*lampah mégol semar*” seperti dalam pola gerak *tayungan* yang digunakan tokoh Gambyong dalam Tari Golèk Gambyong, yang juga diciptakan oleh K.G.P.A.A. Mangkubumi. Istilah khusus lain diciptakan pada tokoh Prabu Hurubisma, yakni “*lampah ngesot*”, hanya pada adegan *nglana jejer* di Kadipatèn Prabalingga. Waktu itu diketahui penari terkenal Prabu Hurubisma yang dapat melakukan gerakan ini sangat piawai adalah K.R.T. Wiryakusuma, menantu Sultan Hamengku Buwana VII yang sering mendapat pujian karena kehebatannya melakukan “*lampah ngesot*”. Hal ini didasarkan pada penuturan R.M. Dinusatomo tanggal 16 Agustus 2005, yang mengacu dari catatan pribadi K.P.H. Brongtodiningrat.

Mencermati varian yang begitu minim dari sejumlah varian pola *tayungan* berdasarkan ragam gerak pokok, maka dapat dinyatakan pola *tayungan* berdasarkan ragam pokok untuk genre *Langendriya* gaya Yogyakarta hanya terdiri dari pola-pola *tayungan impur alus*, *kalang kinantang gagah*, *bapang gagah*, dan *lampah pocong putri*. Jika dirinci dalam sifat pembawaan keempat pola varian visual gerak itu dapat dibagi lagi ke dalam enam tipe karakter sebagai berikut.

1. Tipe karakter putri halus dan rendah hati,
2. Tipe karakter putri halus dan dinamis,
3. Tipe karakter putra halus dan rendah hati,
4. Tipe karakter putra halus dan dinamis,
5. Tipe karakter putra gagah dan dinamis,
6. Tipe karakter putra gagah, agresif, dan kasar.

Kajian ini akan menjadi lebih jelas jika dianalisis melalui sistem perekaman gerak berdasarkan Labanotation bagi keempat pola gerak *tayungan* yang telah disebut di atas. Pada tingkat analisis etnografi tari atau *dance ethnography*, maka unsur Labanotation menjadi bentuk eksplanasi dari sebuah *graphic presentation*. Selain itu tak kalah penting juga digunakannya tata rias dalam *Langendriya* yang juga sedikit banyak mengacu pada seni *Wayang Wong*. Hanya saja, dikarenakan karakter khusus seperti Hurubisma, Patih Angkatbuta dan Ongkotbuta tidak ditampilkan secara seram dan kejam, maka bentuk rias yang diacu sesuai dengan varian tipe karakter yang dimilikinya. Peran Menak Koncar, misalnya termasuk karakter khusus, karena selain mempunyai ragam *impur alus*, tetapi ditampilkan dengan kumis di dalam rias wajahnya. Berikut bentuk rias wajah yang dapat diacu dari tipe karakter drama tari opera *Langendriya* gaya Yogyakarta.

1. Bentuk rias wajah tipe karakter putri halus dan rendah hati



alis sebelah kiri



alis sebelah kanan

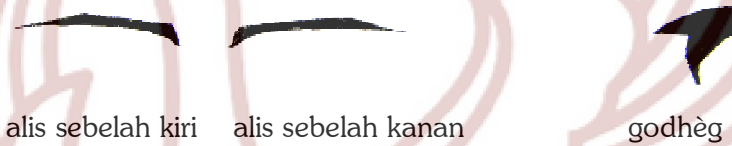


godhèg

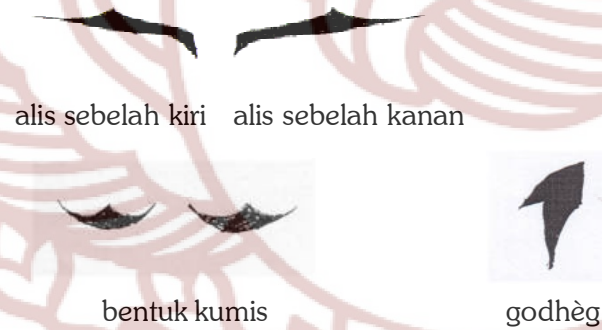
2. Bentuk rias wajah tipe karakter putri halus dan dinamis



3. Bentuk risa wajah tipe karakter putra halus dan rendah hati



4. Bentuk rias wajah tipe karakter putra halus dan dinamis

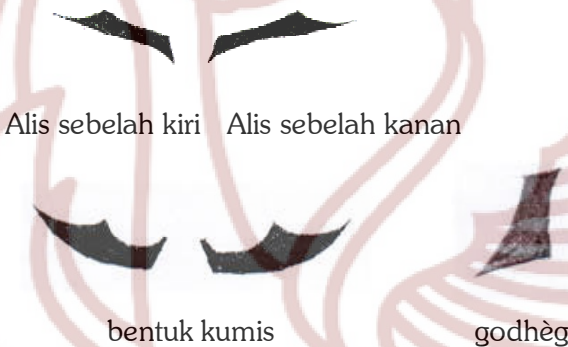


5. Bentuk rias wajah tipe karakter putra gagah dan dinamis





6. Bentuk rias wajah tipe karakter putra gagah, agresif dan kasar



3. Lakon Damarwulan

Penulisan teks lakon *Langendriya* di Yogyakarta adalah salah satu upaya penyempurnaan dalam bentuk seni pertunjukan yang disempurnakan sesuai dengan format penyajian yang diinginkan kreatornya. Dalam hal ini K.G.P.A.A. Mangkubumi telah mendapatkan izin khusus dari Sultan Hamengku Buwana VII untuk mengadaptasi *Serat Damarwulan* yang menjadi koleksi Kraton Yogyakarta.²⁴ Penyusunan naskah dipercayakan kepada K.P.H. Purwodiningrat yang telah merencanakan dalam bentuk tujuh judul episode dari sumber aslinya. Tiap episode merupakan sebuah lakon utuh yang dapat dipertunjukkan selama berjam-jam. Gagasan ini diilhami oleh buku serial Mahabarata dan Ramayana untuk

²⁴B. Sularto, *K.G.P.A.A. Mangkubumi: Hasil Karya dan Pengabdianya* (Yogyakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, DIY, 1982/1983), 40—43.

pertunjukan wayang kulit. Judul-judul yang digunakan menurut episode adalah sebagai berikut:

Lakon pertama, *Jumenengan Nata Dewi Kencanawungu*,
Lakon kedua, *Pejahipun Ranggalawe*,
Lakon ketiga, *Gunjaran*,
Lakon keempat, *Pejahipun Menak Jingga*,
Lakon kelima, *Damarwulan Jumeneng Nata*,
Lakon keenam, *Ratu Wandan Dateng Majapahit*,
Lakon ketujuh, *Panji Wulung Dateng Majapahit*.

Perlu diketahui pula, dalam penulisan pertama dibagi dalam beberapa babak, dan setiap babak terdiri dari beberapa rangkaian adegan. Teks lakon juga dilengkapi dengan peraga dalang, para pemeran, dan peraga musik iringannya. Menarik sekali bahwa menurut Sularto, di dalam teks asli lakon yang disusun oleh Purwodiningrat ini, telah dilakukan rincian sebagai berikut.

rakit, yaitu susunan pelaku,
lagon, yaitu lagu-lagi instrumental yang diperdengarkan,
sekar, yaitu lagu-lagu yang dibawakan oleh peraga dan dalang,
kandha, yaitu teks narasi monolog yang dibawakan oleh dalang,
pocapan, yaitu teks dialog yang dibawakan oleh peraga dalam nyanyian tembang *macapat*.²⁵

Taks lakon lengkap juga dilengkapi dengan *balungan* lakon atau skema posisi adegan dalam bentuk lampiran atau kerangka lakon, termasuk posisi setiap pelaku di dalam adegan tertentu. Dikarenakan terdorong rasa terima kasihnya yang besar, maka Purwodiningrat mencantumkan di dalam sampul teks lakon miliknya sebagai bentuk penghargaan seni Langendriya adalah ciptaan ayahnya yakni, K.G.P.A.A. Mangkubumi.

Syair lagu Dandanggula:

*“Kangjeng Gusti Pangeran Adipati,
Mangkubumi Opsir pana Oranye,
Nas Opsir krun Siyeme,
Litnan Kolonel mungguh,
Ajidannya Sang Onderkoning,
Mangun Srat Damarwulan,*

²⁵Sularto, 1982/1983, 42.

*Winayang ing lagu,
Sekar Gendhing winastanan,
Langendriya saha pinaringan idi,
Dalem Sri Naranata.*²⁶

(Kangjeng Gusti Pangeran Adipati,
Mangkubumi Officier van Oranje,
Nassau, Officier Kroon Siam
Sesungguhnya juga Letnan Kolonel
Ajudan Sang Onder Koning
Mencipta Serat Damarwulan,
Dalam bentuk lagu/nyayian,
Dengan tembang iringannya namanya,
Langendriya dan mendapatkan izin,
Sri Sultan (Hamengku Buwana VII).

Mengenai istilah yang kemudian disebut sebagai opera tari atau dramatari opera dalam buku akan dijelaskan sebagai berikut. Opera dalam perspektif Barat merupakan salah satu genre drama musikal yang didalamnya menampilkan sebuah lakon dengan dialog menggunakan lagu dan diiringi sebuah orkes lengkap.²⁷ Istilah ini jelas tidak seratus persen tepat jika penggunaannya dalam konteks *Langendriya* mengacu dalam istilah opera menurut perspektif Barat. Namun demikian setidaknya dapat dirujuk dari penggunaan unsur dialog yang menggunakan nyanyian, hal ini dapat disejajarkan dalam pengertian dramatari opera. Jika di dalam perkembangan opera Barat kemudian muncul genre *ballet opera*, maka hal ini mungkin lebih dapat mendekati istilah dramatari opera Jawa pada genre *Langendriya*. Dalam arti yang demikian, maka dramatari opera *Langendriya* merupakan sebuah sandiwara yang percakapan-percakapannya dinyanyikan dan gerak-gerik pelakunya ditarikan. Menurut Sularto, *Langendriya* merupakan bentuk genre pertama opera tari Jawa dalam perbendaharaan teater tradisional Jawa.²⁸ Anggapan ini jelas tidak mempunyai rujukan yang dapat dipertanggungjawabkan menurut perspektif yang digunakan. Sebagaimana perspektif seni opera menurut pandangan Barat jelas tidak dapat disepadankan dengan

²⁶Sularto, 1982/1983, 41.

²⁷Richard Sommerset-Ward, *The Story of Opera*, (New York and London: Henry Abrahms, 1998), 79—81

²⁸Sularto, 44—45.

Langendriya, namun jika itu menunjuk pada seni *ballet opera*, maka masih agak dekat dalam unsur penyajian dialog yang dinyanyikan. Satu hal yang menunjukkan sifat kemiripan dalam bentuk realitas estetis, bahwa kedua tipologi opera baik di dalam perspektif Barat maupun Timur, kedua-duanya merupakan suatu seni pertunjukan elite.

Sebuah konsepsi produk seni dan 'gengsi' strata telah digambarkan oleh Arnold Hauser sebagai berikut.

*Artistic productivity and receptivity, it is true, closely linked with the existence of privileged strata, but artistic ability and social privileges are not the same as one another.*²⁹

(benar sekali, bahwa penerimaan artistik dan produktivitas artistik sangat dekat dengan eksistensi gengsi strata, tetapi kemampuan artistik dan gengsi sosial tidak sepadan seperti satu sama lainnya).

Hauser menyertakan faktor 'gengsi' sebagai salah satu pola produktivitas artistik yang berasal dari status elite.³⁰ Konsepsi Hauser di atas juga terkait erat dengan pembagian kategori budaya tinggi yang diistilahkan sebagai *high culture*. Kategori ini diajukan Hauser sebagai ciri khas genre seni pertunjukan istana di masa lampau.³¹ Status yang demikian ini dapat pula memiliki makna teks kebudayaan. Salah satu alasan utama penempatan makna tersebut, bahwa bentuk karya seni yang diciptakan dari lingkungan bangsawan Jawa menjadi kontekstualitas nilai orang Jawa terhadap kekuasaan.

Untuk alasan ini ketika genre *Langendriyan Mandraswara* di Pura Mangkunegaran muncul kemudian posisi *adeg* yang digunakan tidak berpola *joged jengkeng*, melainkan ditarikan dengan berdiri. Pada konsepsi sebuah 'gengsi strata' menurut Hauser kehadirannya dalam sebuah genre bukan untuk tujuan stereotipisasi genre yang lebih dulu lahir di Yogyakarta. Dalam suatu sebab 'gengsi strata' *Langendriyan Mandraswara* di Pura

²⁹Arnold Hauser, *The Sociology of Art*. Terj. Kenneth J. Northcott (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1979), 549.

³⁰Tanda petik "..." diperlukan untuk menyampaikan makna 'gengsi' yang diartikan secara khusus untuk raja Jawa.

³¹Pada penggunaan istilah yang sejajar Hauser juga menyatakan kategori ini dengan *art of the cultural elite*; periksa Hauser. Terj. Northcott, 1979, 549—550.

Mangkunegaran tetap menempati sebuah prototipe genre yang hadir di suatu wilayah gaya tari. Atas dasar itu persoalan jejak sosio historis dalam kajian buku ini membuktikan bahwa kedudukan otoritas estetis menjadi sangat penting bagi kelahiran sebuah genre seni pertunjukan di lingkungan bangsawan Jawa.

Pada periode awal pembentukan genre *Langendriya* di nDalem Mangkubumen, ternyata selain kaum elite bangsawan yang hadir terdapat pula beberapa kalangan seniman dari masyarakat umum yang begitu tertarik dengan genre dramatari opera ini. Kebanyakan dari mereka berasal dari desa-desa di seputar Yogyakarta. Namun demikian kalangan seniman ini yang paling banyak terinspirasi berasal dari Desa Banguntapan. Menurut Sularto, mereka secara sepakat membuat susunan genre yang menyerupai *Langendriya* tetapi dengan penyajian yang sangat sederhana.³² Kesederhanaan yang ditunjukkan dari segala segi penampilan tidak mengubah kesepakatan mereka untuk tetap menyebut kreasi mereka sebagai *Langendriya*.

Tak ayal lagi justru kepopuleran *Langendriya* dari Banguntapan ini telah merambah kalangan pedesaan di seputar kota Yogyakarta.

B. Dramatari Opera *Langen Mandra Wanara* Gaya Yogyakarta

Salah satu jenis penyajian dramatari penting lainnya adalah *Langen Mandra Wanara* yang diciptakan oleh K.R.Ad. A. Danureja VII atau K.P.H. Yudanegara III atau setelah menjadi menantu Sultan bernama K.P.H. Cakraningrat. Pada saat dipertunjukkan secara perdana di rumah K.G.P.A.A. Mangkubumi, selain R.M.T. Tandhakusuma juga diundang Patih Yogyakarta saat itu, yakni K.R.Ad.A. Danureja VII. Pertunjukan *Langendriya* di nDalem Kadipatèn berhasil menggelitik pemikiran Patih Yogyakarta untuk menyusun sebuah opera tari yang bersumber dari wiracarita Ramayana, sehingga lahirlah drama tari opera gaya Yogyakarta yang kedua bernama *Langen Mandra Wanara* di Kepatihan Yogyakarta.

³²Sularto, 1982/1983, 51—53.

Rumah pribadi Patih sendiri di *nDalem Yudanegaran* sebelumnya telah menjadi pusat berkreasi sang Patih dalam karya tari. Tidak kurang beberapa genre yang kemudian disebut genre tari Kepatihan dulu memiliki spesifikasi tersendiri dalam wilayah sub gaya tari Yogyakarta. Gaya yang kemudian dikenal sebagai genre seni tari Kepatihan ini dapat diketahui memiliki ciri khas, baik dari segi nama dan penyajiannya. Sumber-sumber di Leiden University, Negeri Belanda memiliki banyak informasi tentang kekayaan karya tari Kepatihan ini. Pada bab ini, sebuah sumber tradisional manuskrip Kraton Yogyakarta yakni, *Ngayugyakarta Pagelaran* menginformasikan keterangan tentang kedudukan *nDalem Yudanegaran* sebagai salah satu pusat pembentukan gaya penampilan tari yang berbeda dengan gaya penampilan di dalam istana sebagai berikut.

*Langen Mandra Wanara punika beksa jèngkèng, pocapan mawi sekar, karengga senggakan, methik serat Ramayana sarta serat Lokapala, iyanan dalem K.P.H. Cakraningrat utawi K.R.Ad.A. Danureja VII, pangyasanipun sakdèrèngipun Langen Asmarasupi sarta Langen Wiraga.*³³

(*Langen Mandra Wanara* adalah tari dengan gerak *jèngkèng*, dialog menggunakan tembang, disertai dengan hiasan *senggakan*, mengambil cerita *Ramayana* serta ceritera *Lokapala*, diciptakan oleh K.P.H. Cakraningrat atau K.R.Ad.A. Danureja VII, penciptaannya sebelum *Langen Asmarasupi* dan *Langen Wiraga*).

Mengacu pada sumber *Ngayugyakarta Pagelaran*, kiranya terminologi Jawa pada kata *jogèd ndhodhok* dengan *jogèd jèngkèng* menjadi format kajian level posisi penyangga dalam ragam gerak tari yang mewujudkan visualisasi karakter peraganya. Pencermatan ini menjadi menarik dalam skala pengkajian yang mencakup batasan gradasi status dan produksi artistik genre sajiannya. Dengan kata lain posisi *jogèd ndhodhok* pada *Langendriya* dapat dikaji dalam skala di atas, dengan *jogèd jèngkèng* pada *Langen Mandra Wanara*.

Kenyataan menunjukkan, bahwa kemunculan dramatari opera *Langen Mandra Wanara* sangat terinspirasi oleh kehadiran drama tari opera *Langendriya* di rumah K.G.P.A.A. Mangkubumi

³³*Ngayugyakarta Pagelaran*, No. Ms W 77/D 34, 194. Transliterasi dan Terj. R.M. Pramutomo, Koleksi Widya Budaya.

di akhir abad XIX. Sularto dengan jelas menuturkan adanya pengaruh ide penciptaan drama tari opera Jawa yang semula digagas di *nDalem* Kadipatèn yang ditempati oleh Mangkubumi hingga awal abad XX itu. Patih Danureja VII sangat terkesan dengan pertunjukan *Langendriya* di rumah K.G.P.A.A. Mangkubumi, sehingga timbul gagasannya untuk menyusun sebuah opera tari yang mengambil ceritera Ramayana dan dilakukan dengan cara *jèngkèng*, sebagaimana larangan untuk menyamai level posisi penyangga tubuh peraga genre *Wayang Wong* di Kraton Yogyakarta saat itu.³⁴ Kesamaan penting di antara kedua genre *Langendriya* dan *Langen Mandra Wanara* saat itu, bahwa kedua drama tari opera ini diperagakan oleh penari pria, dan dilakukan dengan cara menyerupai sikap berjongkok. Hanya saja, jika posisi lutut pada *Langendriya* tidak menyentuh lantai, maka di dalam *Langen Mandra Wanara* posisi lutut diperbolehkan menyentuh lantai.

Pada gilirannya kedua genre opera tari, baik *Langendriya* maupun *Langen Mandra Wanara* menjadi genre penting dalam kaitannya dengan status politik penciptanya, serta status lokasi lantai pentas yang melahirkannya. Kajian terhadap kaitan antara status politik dan lantai pentas akan menjadi hal yang menarik, jika didekati dari kehadiran sajian genre pertunjukannya. Atas dasar itu, kepentingan menyelidiki keterkaitan di atas sangat mendorong pembahasan yang lebih mendalam.

Dalam hal ide penciptaan, *Langen Mandra Wanara* dapat dikatakan tidak serumit *Langendriya*. Secara materi dramatik, sumber cerita masih bersumber pada wiracarita Ramayana. Dari segi busana masih dapat diacu dari tata busana dalam *Wayang Wong*, walaupun perbedaan pemakaian topeng telah dimodifikasi di dalam *Langen Mandra Wanara*. Kemudian dalam hal teknis presentasi sajian genre ini hanya merubah sedikit level yang ada dalam posisi penyangga (kaki) agar tidak sama dengan pola *adeg* dalam dramatari *Wayang Wong*. Jika terjadi adegan perang, maka di dalam *Langen Mandra Wanara* juga lebih memperlihatkan keluwesan dalam hal teknis penyangga atau kaki. Artinya diperbolehkan menggunakan pola-pola perang seperti dalam *Wayang Wong*.

³⁴Periksa Sularto, 1982, 52.



Gambar 13. Kangjeng Raden Adipati Danureja VII,
Patih Kasultanan Yogyakarta 1924 (Foto: KITLV Collection,)



Gambar 14. Adegan Kumbakarna Gugur dalam *Langen Mandra Wanara* tahun 1900 di Ndalem Yudanegaran
(Foto: KITLV Collection, Leiden)



Gambar 15. Prabu Rama berperang dengan Prabu Rahwana dalam *Langen Mandra Wanara* tahun 1900
(Foto: KITLV Collection, Leiden)



Gambar 16. Gamelan K.P.H. Yudanegara III tahun 1911, yang kemudian bergelar K.P.A.Ad. Danureja VII, sebagai Patih Yogyakarta (Foto: KITLV Collection, Leiden)

Belum lagi dalam hal tipologi karakter peran yang ditampilkan. Dapat dikatakan sepenuhnya acuan tipe karakter dalam *Langen Mandra Wanara* sama seperti di dalam *Wayang Wong* gaya Yogyakarta. Atas dasar itu bentuk gerak yang ditampilkan dalam visualisasi varian ragam pokoknya sama seperti di dalam *Wayang Wong*, tetapi dengan posisi *jèngkèng*. Jika seandainya dialog di dalam *Langen Mandra Wanara* dilakukan tanpa *tembang macapat*, maka genre ini hanya mempunyai satu perbedaan pokok dari *Wayang Wong*, yakni level pada posisi penyangga (kaki) saja.

Satu hal yang jarang dapat dilacak dari pencarian tipe karakter drama tari opera *Langen Mandra Wanara* adalah peran *kera*. Dalam tulisan Soedarsono tentang *Wayang Wong*, hanya disebutkan dua tipe karakter *kera*, yakni *kera gagah*, *tenang*, dan *rendah hati*, serta karakter *kera gagah agresif* dan *dinamis*.³⁵ Jika ini diterapkan pada tipe karakter *Langen Mandra Wanara* menjadi kurang lengkap, sebab salah satu ciri terpenting dari *Langen Mandra Wanara* adalah sejumlah besar peran *kera* ditampilkan di dalam sebuah *lakon* utuh. Pada karakter *kera* berjenis *kapi* (atau *kera kecil*) tidak disebutkan dalam pernyataan Soedarsono di atas. Tipe khusus dalam karakter *kera kecil* barangkali tidak begitu penting di dalam dramatari *Wayang Wong*, namun sangat berarti penting bagi genre *Langen Mandra Wanara*. Berikut ini sebuah acuan tipe karakter *kera kecil* atau jenis *kapi-kapi* yang dirujuk dari *lakon Kumbakarna Gugur* pada tahun 1915.³⁶

1. Jaya Suséna
2. Jaya Anala
3. Kapi Ménda
4. Kapi Kingkin
5. Kapi Cucak Rawun

³⁵Paling tidak Soedarsono menyebutkan kedua tipe karakter di atas pada sejumlah tokoh seperti Anoman untuk karakter *kera gagah*, *tenang* dan *rendah hati*, serta Sugriwa, Subali, atau Anggada untuk karakter *kera gagah agresif* dan *dinamis*. Sebagai rujukan tipe visual gerak tarinya, Anoman ditarikan dalam ragam *kambeng dhengklik*, dan Sugriwa, Subali, atau Anggada ditarikan dengan ragam *kalang-kinantang dhengklik*; periksa Soedarsono, 1997, 356.

³⁶Disalin dari daftar sejumlah *kera kapi* yang dikoleksi oleh Kantor Arsip dan Dokumen Notasi Gamelan K.R.T. Wiraguna, tahun 1915.

6. Kapi Suraba
7. Kapi Pramujabahu
8. Kapi Harimuka
9. Kapi Truwelun
10. Kapi Jago
11. Kapi Cacing
12. Kapi Kumbang.

Dalam acuan *lakon* yang dipergelarkan tahun 1915 itu, kiranya keduabelas tokoh ini dimiliki pada karakter kera kecil atau *kapi*. Oleh sebab itu, acuan varian visual gerak pada tipe karakter kera berjenis *kapi* menjadi penting diungkapkan dalam kajian analisis tipe karakter dramatari opera *Langen Mandra Wanara*. Dinyatakan, bahwa dalam tradisi gaya Yogyakarta, pola gerak varian visual untuk kera kecil hanya menggunakan ragam *miwir asta dhengklik*.³⁷ Mengikuti periode sejarah pembentukan *Langen Mandra Wanara* selama dekade awal abad ke-20 maka bisa diduga, bahwa kehadiran karakter kera dalam setiap *lakon* pertunjukannya mempengaruhi penciptaan *lakon-lakon* gabungan *Ramayana* dan *Mahabarata* di dalam genre seni *Wayang Wong* di awal tahun 1930an. Hal ini merupakan bukti transmisi yang ditunjukkan melalui proses kreasi pada penciptaan *lakon Semar Boyong*, *Rama Nitik*, serta *Rama Nitis* yang diciptakan dalam masa pemerintahan Sultan Hamengku Buwana VIII (1934-1936). Selama periode pemerintahan Sultan sebelumnya seni *Wayang Wong* di Kraton Yogyakarta belum pernah menampilkan tipe karakter kera *kapi* sebagaimana yang terjadi dalam pertunjukan *Wayang Wong lakon Semar Boyong*, *Rama Nitik*, maupun *Rama Nitis*.

1. Tipe Karakter *Langen Mandra Wanara* Gaya Yogyakarta.

Atas dasar pembentukan karakter yang diacu dari *Wayang Wong*, kiranya dapat dicermati dalam analisis tipe karakter dan

³⁷Keterangan ini diperoleh dari R.M. Dinusatomo dalam sebuah wawancara tanggal 11 Agustus 2005. Asumsi adanya visualisasi ragam gerak kera *kapi* dimungkinkan berpengaruh besar bagi kemunculan variasi ragam gerak yang digunakan dalam pertunjukan *Wayang Wong* tahun 1934—1935. Pada tahun-tahun itu Kraton Yogyakarta mulai mengubah materi dramatik campuran *Mahabarata* dan *Ramayana* dalam bentuk *lakon Semar Boyong*, *Rama Nitik*, dan *Rama Nitis* (ketiga-tiganya digubah semasa pemerintahan Sultan Hamengku Buwana VIII).

visualisasi ragam tari *Langen Mandra Wanara*, bahwa terdapat tiga pola gerak varian visual ragam gerak untuk tipe karakter kera. Ketiga varian itu antara lain: *kambeng dhengklik*, *kalang kinantang dhengklik*, serta *miwir asta dhengklik*. Tentang sifat pembawaan pada peran tokoh lainnya dapat diacu dari dramatari *Wayang Wong*. Hal ini bahkan lebih sedikit jumlah tipe karakter yang hadir dalam dramatari *Langen Mandra Wanara*, karena jumlah tokoh yang ada juga lebih sedikit dibandingkan dengan seni dramatari *Wayang Wong* (tradisi gaya Yogyakarta mengacu pada cerita Mahabarata).

Atas dasar itu, dalam acuan sifat pembawaan peran tokoh dalam dramatari opera *Langen Mandra Wanara* dapat diuraikan sebagai berikut.

1. Tipe karakter putri halus dan rendah hati
2. Tipe karakter putri halus dan dinamis
3. Tipe karakter putra halus dan rendah hati
4. Tipe karakter putra halus dan dinamis
5. Tipe karakter putra gagah dan dinamis
6. Tipe karakter putra raksasa raja
7. Tipe karakter putra raksasa patih
8. Tipe karakter putra raksasa prajurit
9. Tipe karakter putra kera tenang dan rendah hati
10. Tipe karakter putra kera agresif dan dinamis
11. Tipe karakter putra kera *rucah*.

2. Tipe Karakter *Langen Mandra Wanara* Berdasarkan Varian Visual Gerak Tari

Sedikit berbeda dengan jenis penyajian opera tari pendahulunya, maka dalam *Langen Mandra Wanara* acuan tipe karakter pada visual gerak sangat dekat dengan *Wayang Wong*. Paling tidak, telah diketahui sebelas tipe karakter yang dapat dijadikan varian visual ragam gerak pada drama tari opera *Langen Mandra Wanara*. Jika kesebelas tipe karakter ini diuraikan dalam pola varian visual ragam gerak pokok, maka dapat dipaparkan sebagai berikut.

1. Ragam pokok putri *nggrodha ngenceng*
2. Ragam pokok putra *impur alus*
3. Ragam pokok putra *kalang kinantang alus*

4. Ragam pokok putra *kalang kinantang gagah*
5. Ragam pokok putra *bapang sekar suwun dhengklik*
6. Ragam pokok putra *bapang dhengklik*
7. Ragam pokok putra *kambeng dhengklik*
8. Ragam pokok putra *kalang kinantang dhengklik*
9. Ragam pokok putra *miwir asta dhengklik*.

3. Dramatari Gaya Yogyakarta dan Status Kreatornya

Kajian tentang status seorang kreator dalam era ‘pseudoabsolutisme’ Pasca Perjanjian Giyanti 1755, dapat dicermati secara lebih jelas di akhir abad XIX. Hal ini tentu didasarkan pada kemunculan dramatari gaya Yogyakarta yang bersumber dari aspek lokasi adat, tempat dilahirkannya genre dramatari gaya Yogyakarta. Paling tidak, dalam sejarah seni pertunjukan gaya Yogyakarta, telah muncul tiga pusat lokasi adat, yakni: Kraton, Kadipatèn, dan Kepatihan. Jika ketiga lokasi adat di atas dicermati dalam kerangka pola status, maka selain status adat, ketiga-tiganya memuat status politik dan birokrasi.

Kraton merupakan pusat status, tempat Sultan menjadi pemuncak hierarki elite monarki. Kadipatèn merupakan kediaman resmi Putra Mahkota atau *pangéran lurah*.³⁸ Sementara itu Kepatihan merupakan rumah dinas Patih Yogyakarta, dan menjadi pusat administrasi maupun birokrasi pemerintahan luar. Melalui

³⁸Sampai dengan akhir pemerintahan Sultan Hamengku Buwana V (1823—1855) Putra Mahkota yang tinggal di *nDalem* Kadipatèn semula adalah adik kandung Sultan yakni, K.G.P.A.A. Mangkubumi yang kemudian menggantikan tahta sebagai Sultan Hamengku Buwana VI. Setelah itu, Putra Mahkota Hamengku Buwana VI, K.G.P.A.A. Hangabehi (calon Sultan Hamengku Buwana VII) tinggal di Kasatriyan, di lingkungan Kraton. Sementara itu *nDalem* Kadipatèn ditempati oleh adiknya yang bernama K.G.P.A.A. Mangkubumi yang menjabat sebagai *lurah pangéran* dan Ajudan Residen. Ketika era Sultan Hamengku Buwana VII, K.G.P.A. Juminah pernah menempati *nDalem* Kadipatèn sebelum dicopot gelarnya sebagai Putra Mahkota, karena alasan gangguan kesehatan. Selanjutnya ada dua orang Putra Mahkota Sultan Hamengku Buwana VII yang pernah tinggal di *nDalem* Kadipatèn, yakni G.R.M. Akhadiyat dan G.R.M. Putra, namun keduanya wafat sebelum dinobatkan sebagai pengganti ayahnya. Putra Mahkota terakhir bernama G.R.M. Sujadi yang kemudian menggantikan tahta sebagai Sultan Hamengku Buwana VIII belum pernah menempati *nDalem* Kadipatèn, karena sejak sebelum menjadi Putra Mahkota sudah tinggal di *nDalem* Purubayan ; periksa juga *Serat Babad Momana*, t.t. 23—28, Koleksi Soemadidjojo Mahadewa.

kajian ini akan dipaparkan perspektif sosio-historis keterkaitan pola status elite pada genre seni dramatari gaya Yogyakarta.

Sebagai landasan penempatan pola status seorang kreator dengan tempat berkreasi genre seni pertunjukannya, kiranya perlu disampaikan sebuah konsepsi strata dan produktivitas artistik dari Arnold Hauser. Dinyatakan oleh Hauser, bahwa produktivitas artistik adalah melekat dengan strata, yang berarti gradasi sosial itu telah tersedia dalam menempatkan penerimaan artistik. Namun demikian, atas kepentingan eksistensi strata tadi kemampuan artistik dan *privileges* sosial tidaklah sama antara satu kreator dengan yang lainnya.³⁹ Pandangan ini membawa akibat tersedianya sebuah gradasi artistik yang dimunculkan dari sebuah genre seni pertunjukan tertentu. Jika demikian, kiranya dapat diuraikan sebuah pola status menurun yang didasarkan oleh perbedaan lokasi adat yang menunjuk langsung kepada status Kraton, Kadipatèn, dan Kepatihan yang menjadi tempat lahirnya genre dramatari terpenting di Yogyakarta saat itu.

Bentuk perumusan pertama yang dapat dijadikan indikasi langsung sifat gradasi status elite dapat dirujuk dari genre yang pernah juga muncul di Kepatihan sebagai bentuk lain dari dramatari berdialog tetapi tidak menggunakan tembang yang diciptakan oleh Patih Danureja VI. Sumber tradisional kitab *Ngayogyakarta Pagelaran* menjelaskan posisi khas sebuah lokasi Kepatihan selain sebagai bentuk gradasi status juga merupakan sebuah inkubasi dari genre gradasi artistik sebagaimana diacu dalam pernyataan Hauser.

*Kangjeng Raden Hadipati Danureja kaping enem yasa beksa jengkeng Langen Wiraga, mendhet cariyos ringgit gedhog inggih lampahanipun Raden Panji manut pakem pedhalangan. Pasamuwanipun mawi dipun antali donga-donga hutawi mantram-mantram tumuju karaharjaning sasami. Kacariyos punika piwulang dalem bab kawruh Yoga amrih sumebar lumuber dhateng sagung para kawula. Minggahipun para narapraja. Suluk janturan katindakaken dening dhalang, mboten mawi topeng, pocapanipun wantah cara pedhalangan.*⁴⁰

³⁹Arnold Hauser, *The Sociology of Art*. Terj. Kenneth J Northcott (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1979), 549.

⁴⁰R.Ng. Kartahasmara. *Ngayogyakarta Pagelaran*, t.t. Koleksi Soemadidjojo Mahadewa, Yogyakarta.

(Patih Danureja VI menciptakan tari jengkeng Langen Wiraga, mengambil cerita wayang gedhog tentang kisah Raden Panji mengacu cara pedhalangan. Pertunjukannya disertai dengan awalan doa-doa atau mantra-mantra yang ditujukan bagi kesejahteraan rakyat bahkan untuk ketentraman para, pegawai kerajaan. Menggunakan suluk [narasi] janturan yang dibawakan seorang dalang, tidak menggunakan topeng, dan dialog dilakukan seperti cara pedhalangan).

Bukti perumusan tentang sebuah penerimaan status melekat dalam gradasi artistik tampaknya telah dilakukan lebih dulu dalam genre *Langen Wiraga*. Genre seni pertunjukan ini merupakan jenis penyajian dramatari dari simbol status Kepatihan yang lebih dulu lahir dari *Langen Mandra Wanara* di zaman Patih Danureja VII. Atas dasar itu sangat mungkin periode penciptaannya hampir sezaman dengan *Langendriya* yang muncul lebih dulu di Kadipaten.

Perumusan yang sama juga dapat ditunjukkan melalui denah yang terlihat sebagai pola status lokasi dan penciptaan genre dramatari *Wayang Wong*, *Langendriya*, maupun *Langen Mandra Wanara*. Tampak sekali jika pola status ini menyerupai pola status meminggir. Artinya semakin keluar dari *baluwarti* atau benteng Kraton, maka status artistik itu semakin rendah dibanding yang lebih dekat dengan *baluwarti* atau benteng Kraton. Bukti lain dari gradasi status kreator dengan status seni ini dapat diacu dari urutan doa *kundhi* (untuk doa seusai khitanan Putra Mahkota), yang diilustrasikan oleh Margana dalam sebuah tulisannya di tahun 2004, yakni ketika doa keselamatan 9 kali *kundhi* nama Pangeran Mangkubumi (adik Sultan Hamengku Buwana VII) disebut lebih dulu daripada Patih Danureja.⁴¹ Salah satu bentuk simbol verbal dalam doa *kundhi* merupakan bentuk hierarki status elite yang dimaksud pada maknanya.

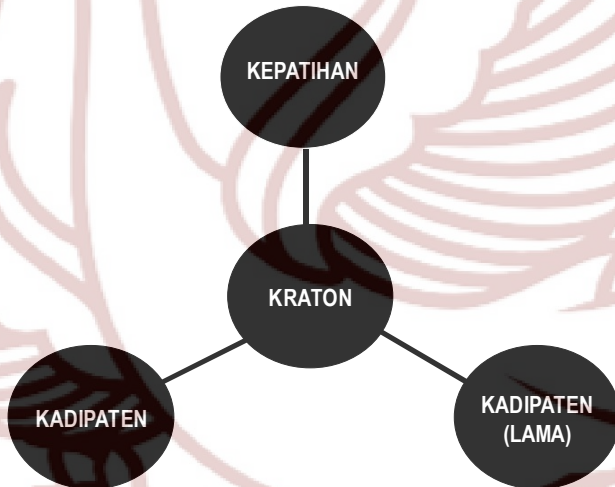
⁴¹Periksa S. Margana, *Kraton Surakarta dan Yogyakarta (1769—1874)*. Cetakan pertama. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2004, 94.

Denah Lokasi Penciptaan Dramatari Gaya Yogyakarta

Kepatihan



Kadipaten ⇐ **Kraton** ⇒ **Sawojajar**
(Kadipaten Lama)⁴²



Gambar 17. Bagan diseminasi penciptaan dramatari Jawa

⁴²Istilah Kadipatèn Lama merupakan bukti lokasi adat kediaman resmi Putra Mahkota sebelum era pemerintahan Hamengku Buwana V (1823—1855). Hal ini diuraikan dalam sumber Arsip yang menyebutkan *nDalem Sawojajar* sebagai rumah kediaman resmi Putra Mahkota sampai dengan era Hamengku Buwana IV (1811—1814); lihat juga Margana, *Kraton Surakarta dan Yogyakarta*, 2004, 94.



Gambar 18. Bagan hierarki status elite dalam lokasi penciptaan dramatari Jawa

Perspektif sejarah penempatan hierarki status dapat dicermati dari sejak kedatangan Daendels di Jawa awal tahun 1800an. Pengaruh kedatangan Daendels memberi dampak birokrasi administrasi di lingkungan istana Jawa. Termasuk Yogyakarta. Era ‘perlindungan’ dalam otoritas tradisional istana Jawa benar-benar ditempatkan sebagai negara vasal. Pada kedudukannya itu birokrasi tradisional menjadi bagian dari birokrasi administrasi kolonialisme. Salah satu indikator utama adalah posisi Patih mengalami degradasi status yang sangat tajam dalam sistem birokrasi kolonial. Posisi Patih menampakkan sebuah desain status elite yang semakin direndahkan.

Oleh sebab itu ketika penerimaan artistik diidentifikasi dalam gradasi strata di wilayah status elite, saat itu pula produk seni yang dihasilkan elite akan mencerminkan setiap gradasi sosialnya atau bahkan bisa dikatakan gradasi politis. Dengan perkataan lain jika status Patih bukan dari kalangan bangsawan tinggi, maka diberikan kenaikan status sosial melalui bentuk perkawinan. Artinya perkawinan seorang Patih dengan putri raja

akan otomatis menaikkan status sosialnya. Akan tetapi sangat dimungkinkan pula, pada saat yang sama terjadi sebuah situasi degradasi politik. Penjelasan formal yang dapat dirunut dalam aspek lokasi tiga poros simbol status, bahwa karya seni dramatari yang dilahirkan dari luar Kraton menunjukkan pola *adeg* yang semakin merendah

C. Dramatari Wayang Topeng Gaya Yogyakarta

Perjanjian Giyanti pada tahun 1755 yang diadakan di dusun Giyanti oleh Gubernur Belanda Nicholas Hartingh mengakibatkan kerajaan Mataram dibagi menjadi dua. Pertama wilayah Mataram dibawah kekuasaan Sri Susuhunan Paku Buwono III dengan nama Kasunanan surakarta. Kedua wilayah Mataram dibawah kekuasaan Pangeran Mangkubumi yang kemudian bertahta sebagai raja dengan gelar Sri Sultan Hamengku Buwono I di kerajaan Kasultanan Yogyakarta. Perjanjian Giyanti 1755 merupakan tonggak sejarah lahirnya seni budaya Mataram dalam dua gaya yang berbeda yaitu gaya Yogyakarta dan Surakarta. Kerajaan Yogyakarta tetap melestarikan seni buadaya Mataram dan kerajaan Surakarta mencari corak dan identitas baru seni budaya baru.⁴³ Perbedaan gaya tersebut masih berlanjut sampai sekarang. Perbedaan itu tidak hanya di bidang kesenian saja tetapi juga adat istiadat.

Keberadaan seni pertunjukan dramatari topeng Panji di wilayah Yogyakarta muncul kira-kira sekitar pertengahan abad XIX. Kemunculan dramatari topeng tersebut dipelopori oleh para dalang yang ada di sikitar wilayah Yogyakarta. Terkait dengan kemunculan dramatari topeng Panji di Yogyakarta ini, Sal Murgiyanto mengetengahkan pendapat bahwa di sekitar tahun 1850 di Yogyakarta telah ada seni pertunjukan topeng Panji yang dilakukan oleh dalang-dalang Yogyakarta.⁴⁴ Seni pertunjukan

⁴³R.M. Pramutomo. *Tari, Seremoni, dan Politik Kolonial (I)*. (Surakarta: ISI Solo Press, 2009).

⁴⁴Sal Murgiyanto "Pertunjukan Topeng di Jawa" dalam *Analisis Kebudayaan*, Tahun ke III-Nomor 2, 1983.

topeng ini kemudian dikenal dengan sebutan Wayang Topeng Pedalangan Yogyakarta. Berdasarkan informasi dan data yang bersangkutan paut dengan sejarah perkembangan tari klasik gaya Yogyakarta, maka diduga kemungkinan besar bahwa seni pertunjukan Wayang topeng Pedalangan yang ada di wilayah Yogyakarta bukan berasal dari kerjaan Kasultanan Yogyakarta. Istana Kasultanan Yogyakarta lebih memelihara tari klasik *Bedaya*, *Srimpi*, *Lawung* dan tari-tarian lainnya. Istana Kasultanan Yogyakarta tidak memiliki sejarah di dalam konteks kehidupan dan perkembangan wayang topeng. Sebagai data yang ada menunjukkan bahwa *masterpiece* seni dramatari di Kraton Yogyakarta adalah *Wayang Wong*. R.M. Soedarsono menjelaskan secara panjang lebar bahwa keberadaan *wayang wong* di kraton Yogyakarta terkait dengan upacara ritus kenegaraan.⁴⁵

Namun demikian sumber tertulis yang paling dapat dipercaya tentang tinjauan historis keberadaan wayang topeng di kalangan bangsawan justru akan memberi kejelasan lain dalam wilayah pengkajian seni wayang topeng di Yogyakarta. Seni pertunjukan topeng tradisional di Yogyakarta memang berawal dari tradisi *pedhalangan*. Sumber tertulis yang paling akurat dapat disebutkan dalam sumber *Ngayogyakarta Pagelaran*. Kitab ini berasal dari *Babon Kepatihan*, karena ditulis oleh K.P.H. Cakraningrat, yang sewaktu menjadi Patih Yogyakarta bernama K.R.Ad. Danureja VII. Disebutkan dalam sumber ini sebagai berikut:

*Kangjeng Raden hadipati Yudanegara Kaping kalih (II), yasa lelangen dalem ringgit tiyang lampahan topeng, mendhet cariyos serat Panji sarta pakemipun pedhalangan.*⁴⁶

(K.R.Ad. Yudanegara II, menciptakan kesukaan beliau dramatari wayang orang topeng, mengambil cerita Serat Panji dan menggunakan pakem pedhalangan).

Keterangan pustaka ini menjadi bukti kesejarahan penting bagi genre seni pertunjukan topeng gaya Yogyakarta. Kenyataan menunjukkan, bahwa seni wayang topeng Kepatihan di Yogyakarta

⁴⁵Soedarsono, *Seni Pertunjukan di Era Globalisasi Yogyakarta*: MSPI 1990), 90.

⁴⁶*Ngayogyakarta Pagelaran*, t.t. 195.

telah mengakar sebagai wujud patron gaya seni *pedhalangan* di Yogyakarta. Wayang topeng Kepatihan berlanjut sebagai tradisi seni pertunjukan ketika penguasa pemerintahan kepatihan berada di tangan Patih Danureja III. Dramatari topeng gaya Yogyakarta yang dikembangkan di Kepatihan bahkan mengalami perkembangan fungsi dalam masyarakat. Lebih jauh diterangkan dalam pustaka ini kedudukan dramatari topeng di Kepatihan zaman Patih Danureja III sebagai berikut.

*... ringgit gedhog utawi lelangen ringgit topeng pakem pedhalangan sadaya wau yasan dalem Patih danureja kaping tiga (III) kagem sudiyan menawi para prabot dusun umpaminipun bekel, lurah, mantu sarta ngundhuh lelangen wau dipun keparengaken.*⁴⁷

(... wayang gedhog atau wayang topeng pakem pedhalangan semua itu karya cipta Patih Danureja III untuk persediaan apabila para perangkat desa seperti bekel, lurah mempunyai hajatn menikahkn anaknya kesenian tersebut diperuntukkan [sebagai pertunjukan]).

Mengacu dari keterangan di atas, maka sebenarnya fungsi hiburan pada dramatari topeng gaya *pedhalangan* sangat lazim pada waktu itu. Bentuk patronase kesenian topeng *pedhalangan* di Kepatihan mencapai puncaknya pada masa Patih Danureja III. Berikut penuturan Babad Ngayogyakarta.

*Nutug denya langen topeng nguni,
Sultan Timure sru kawlas arsa,
Wayang lulang p[amengane,
Neng Bangsal Kencana Gung,
Pra sambita ingkang ngerteneni,
Myang lare punakawan,
Kerep bubar dalu,
Wayang topeng kepatihan,
Sultan Timure temah kerep muring-muring,
Jer kurang kang nyambita,
Pangran Suryawijaya miyarsi,
Yen jeng Sultan Timur kerep mular,
Karentenira kasepen,
Rehing pidalemipun,
Maksih celak kalawan puri,
Ing tyas sumarmanira,
Gya manjing kedhaton,*

⁴⁷Ngayogyakarta Pagelaran, t.t. 194—195.

*Laju marek mring Jeng ratu Geng ngaturi,
Geladhi wayang janma.*

*Amrih jenak punakawan alit,
Denya sami nyambita Jeng Sultan,
Jeng Ratu Geng rumojong,
Wektu punika laju,
Anggeladhi kang ringgit janmi,
Satemah punakawan,
Alit sami junun,
Pamongira mring Jeng Sultan,
Jer kagendheng suka mulat ringgit janma,
Jeng Sultan tyas karenan.⁴⁸*

(setelah usai [puas] melihat wayang topeng,
Sultan Timur sangat sedih [prihatin],
Wayang kulit permainan kegemarannya,
Di Bangsal Kencana yang agung,
Yang melihat dan mengenal
Hanya abdi pelayannya,
Sering berakhir malam hari,
Wayang topeng dari Kepatihan,
Sultan Timur lalu sering marah-marah
Bahwa yang melihat kurang).

Pangeran Suryawijaya mendengar,
Bahwa Jeng Sultan Timur sering istirahat,
Merasa sepi di tempat tinggalnya,
Karena rumahnya [Pangeran Suryawijaya],
Masih dekat dengan Kraton,
Dalam hatinya ingin,
Segera menuju istana,
[karena] Sultan ternyata benar-benar mengeluh,
Segera [Pangeran Suryawijaya] menghadap Ratu Ageng
dan mohon,
[dilakukan] latihan Wayang Wong.

Supaya para abdi merasa senang [tenang],
Dalam menemani Sultan,
Ratu [Ageng] menyetujui,
Saat itu juga segera,
Melatih Wayang Wong,
Sehingga para pelayan,
Yang masih kecil-kecil itu merasa senang,
Menemani diri Sultan,
Karna dengan melihat Wayang Wong hatinya suka,
Sultan merasa berkenan.

186. ⁴⁸*Babad Ngayogyakarta Vol. II*, SB, Ms. 136, Dandhanggula: 185—

Berdasarkan keterangan yang dipaparkan di dalam Babad tersebut, kiranya menjadi jelas era Patih Danureja III sezaman dengan pemerintahan Sultan Hamengku Buwana V (1823—1855). Indikator penting dalam era ini terdapat persaingan merebut hati masyarakat dengan kepopuleran genre dramatari yang secara kebetulan di bawah patronase kaum bangsawan. Jika wayang topeng dilindungi oleh Kepatihan di satu sisi, maka wayang wong menjadi kesukaan para Sultan Yogyakarta. Keterangan sumber kesejarahan ini sekaligus dapat mengabaikan perkiraan adanya kehadiran genre wayang topeng yang telah disebut-sebut oleh Murgiyanto di pertengahan abad XIX hingga tahun 1850-an. Oleh karena menurut sumber terakhir yang dipaparkan dalam kajian ini sudah sejak awal 1820-an seni wayang topeng menjadi tradisi seni pertunjukan di Kepatihan Yogyakarta.

Menurut seorang dalang senior Yogyakarta Ki Gunardi Hadiprayitno dan juga dikenal sebagai seniman topeng, bahwa asal mula adanya wayang topeng pedalangan di Yogyakarta karena seringnya dalang-dalang Yogyakarta menyaksikan pertunjukan wayang topeng di daerah Klaten. Hal ini juga diperkuat oleh keterangan Ki Sugeng Widodo (Cermo Handaka), salah seorang pewaris seni topeng pedalangan yang bertempat tinggal di desa Ngajeg Minamartani Sleman Yogyakarta. Dikatakan, bahwa keluarga dalang-dalang di Yogyakarta dalam sejarahnya memiliki hubungan darah atau hubungan keluarga dengan sejumlah keluarga dalang di Klaten. Tradisi saling bertemu dan saling mengunjungi terutama apabila di saat masing-masing keluarga dalang mempunyai hajat baik itu sunatan, perkawinan maupun selamatan bagi anggota keluarga dalang yang meninggal. Mereka saling mengunjungi dan saling menyerap perkembangan seni pertunjukan baik itu yang ada di Yogyakarta maupun yang ada di Klaten. Dalam hal ini dalang-dalang Yogyakarta menyerap seni pertunjukan wayang topeng yang ada di Klaten.⁴⁹

Dalang-dalang Yogyakarta kemudian berinisiatif untuk menciptakan dan menggarap wayang topeng dengan merujuk pada seni pertunjukan wayang *purwa* gaya Yogyakarta. Semenjak awal kemunculannya sampai dengan tahun 1970-an Wayang Topeng

⁴⁹Ki Cerma Handoko, wawancara 3 Desember 2011.

Pedalangan lebih sering dipentaskan mana kala di antara keluarga-keluarga dalang di wilayah Yogyakarta, seperti di Bantul, Sleman, Gunungkidul, Kulon Progo, dan Yogyakarta menyelenggarakan perayaan atau suatu hajatan. Keberadaan dalang sebagai tokoh masyarakat di masing-masing lingkungan masyarakat menjadi daya dorong bagi perkembangan wayang topeng di lingkungannya. Oleh masyarakat pedesaan seni pertunjukan topeng pedalangan sangat diapresiasi secara baik disebabkan pelakunya para dalang-dalang yang dalam pandangan masyarakat pedesaan dianggap sebagai tokoh masyarakat sagai panutan dan tuntunan.

Keberadaan seni pertunjukan topeng justru berada dan berkembang di desa-desa di wilayah Yogyakarta, terutama di kalangan seniman dalang. Hal lain diduga berkaitan dengan tempat tinggal para dalang dan keluarganya yang banyak bermukim di lingkungan pedesaan seperti di daerah Bantul, Kulon Progo, Gunungkidul, dan Sleman. Empat daerah itu merupakan wilayah kabupaten dan satu wilayah kota (Kota Yogyakarta). Yogyakarta sebagai wilayah budaya memiliki ciri khas budaya lokal yang dikenal budaya Yogyakarta dan ragam keseniannya disebut kesenian gaya Yogyakarta. Walaupun topeng hidup di desa tetapi beberapa hal tetap merujuk pada seni gaya Yogyakarta yang berbeda dengan seni pertunjukan topeng Klaten atau gaya topeng lainnya. Sebagai wujud keseniannya para dalang maka lebih banyak dipentaskan di pedesaan. Suasana pertunjukan wayang topeng tersebut bernuansa kerakyatan.

Seni pertunjukan Wayang Topeng Pedalangan Yogyakarta dapat berkembang di masyarakat pedesaan dan dapat menemukan bentuknya yang khas karena tidak terikat oleh aturan-aturan pertunjukan *Wayang Wong* yang ada di istana Yogyakarta. Wayang Topeng merupakan ekspresi seni masyarakat pedesaan yang memiliki kebebasan dalam bentuk sajiannya. Wayang Topeng Pedalangan tumbuh dan berkembang sesuai dengan selera, cita rasa, dan persepsi artistik para dalang itu sendiri sebagai ekspresi seni masyarakat pedesaan. Keunikan, kekhasan suasana pertunjukan dan ekspresi para dalang ketika menari menjadi sangat menarik bagi para bangsawan atau kaum priyayi di Yogyakarta. Tulisan Pigeaud dalam bukunya *Javaansche Volksvertoningen*

(1938), mengutarakan bahwa pada sekitar tahun 1923 di kediaman R.M. Suwardi Suryaningrat (Ki Hajar Dewantara) diadakan wayang topeng oleh rombongan dalang yang dipimpin oleh Ki Gandasana dengan *lakon Kudanarawangsa*.⁵⁰ Perkembangan wayang topeng pedalangan di Yogyakarta terasa mengalami banyak kemunduran tetapi tidak dapat dikatakan mati. Wayang topeng pedalangan masih ada karena para dalang masih melestarikannya dan juga mementaskannya.

Pementasan sekarang tidak banyak jumlahnya seperti dulu karena keadaan ekonomi dan kemajuan zaman serta teknologi. Sekarang telah banyak hiburan melalui tayangan televisi dan keluarga dalang apabila mempunyai hajat juga tidak banyak mementaskannya. Selain itu sejumlah dalang masih memiliki topeng sebagai koleksi pribadinya. Ki Gunardi Hadiprayitna yang berdomisili di Kweni, Panggunharja, Sewon, Bantul, bahkan memiliki koleksi topeng cukup banyak yang dapat dimainkan untuk beberapa *lakon*. Selain itu cucu-cucunya Ki Warnawaskita yaitu Mas Wedana Warsanawiguna dan Mas Lurah Panawiguna yang tinggal di desa Kranthil Sewon, Bantul Sebagai pengrajin topeng sampai sekarang ini masih memproduksi topeng. Koleksi topeng Ki Gunardi Hadiprayitna dan topeng-topeng buatan Warsanawiguna dan Panawiguna ini sering digunakan dalam pementasan wayang topeng dikalangan dalang-dalang Yogyakarta.

Serangkaian data pementasan wayang topeng di luar kepentingan keluarga dalang dapat dipaparkan sebagai berikut.

- 1). Tahun 1974 pementasan malam hari di Museum Sono Budaya Yogyakarta dengan *lakon Jatipitutur-Pituturjati* sebagai pimpinan adalah Ki Widiregut (Widiprayitno).
- 2). Tahun 1975 Di Taman Budaya Yogyakarta mempergelarkan dan mendokumentasi wayang topeng dalam bentuk pasangan antara lain Tari Klono Sewandana-Sembunglangu, Bancak-Doyok bersama Panji Asmarabangun dan Regol-[Gunungsari.
- 3). Tahun 1978 Pementasan wayang topeng pedalangan dengan *lakon Dewi Sekartaji Kembar* dalam acara Festival

⁵⁰Th. Pigeaud, *Javaansche Volksvertoningen* (Batavia: Volkslectuur, 1962), 89.

Topeng se-Jawa dan Bali di Yogyakarta. Pada kesempatan ini perkumpulan tari *Kridha Beksa Wirama* menampilkan *Beksan Dewandini-Sih Pi* oleh RM. Yudayono dan RM. Yamawidura.

- 4). Tahun 1981 di Taman Ismail Marzuki Jakarta, dipentaskan wayang topeng pedalangan dengan *lakon Kethek Ogleng*, dipimpin oleh Ki Warnawaskita seorang pengrajin topeng dari desa Kranthil Panggungharjo, Sewon, Bantul.

Sementara itu tari-tarian bertopeng walaupun tidak lengkap juga bermunculan dalam berbagai jenis kesenian rakyat yang tersebar di wilayah Sleman, Kulonprogo, Bantul, Gunungkidul seperti misalnya topeng dengan karakter lucu atau punakawan yang disebut Penthul dan Tembem. Tokoh Penthul adalah topeng dengan warna putih dalam tradisi topeng Panji disebut Bancak, Tembem adalah tokoh topeng dengan warna hitam dalam tradisi Panji disebut Dhoyok. Tarian Penthul dan Tembem yang dapat dianalogikan sebagai Bancak dan Dhoyok dalam cerita Panji banyak muncul dalam berbagai seni pertunjukan rakyat di wilayah Yogyakarta, seperti dalam *Jathilan*, *Incling*, dan *reog*. Dalam pementasannya mereka saling bergantian melantunkan tembang-tembang *mocopat*. Kemunculan Penthul dan Tembem dalam berbagai seni pertunjukan rakyat di wilayah Yogyakarta menjadi ciri khas.

Hal itu dapat dimaknai dalam pertunjukan *Jathilan* dan *Reog* bahwa para penari kuda kepeng menggunakan tutup kepala atau irah-irahan *tekes* sebagai prajurit kerajaan Jenggala yang naik kuda dalam perjalanannya mencari Dewi Sekartaji yang telah menghilang dari kerajaan Jenggala. Kesenian *Jathilan* di wilayah Yogyakarta sampai dengan tahun 1970-an masih menggunakan tutup kepala atau irah-irahan *tekes*, hal ini mengindikasikan adanya hubungannya dengan cerita Panji.⁵¹

Tonggak sejarah berkembangnya seni pertunjukan topeng di Yogyakarta juga tidak dapat dipisahkan dengan sekolah tari *Kridha Beksa Wirama* (KBW). Dalam sejarah dunia pendidikan tari Klasik gaya Yogyakarta, KBW merupakan organisasi tari yang

⁵¹Soedarsono. *Living Traditional Theater in Indonesia* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1976), 12.

pertama kali menyelenggarakan pendidikan tari klasik gaya Yogyakarta yang berada di luar tembok istana Yogyakarta. Atas restu Sri Sultan Hamengku Buwono VII, saat itu dua bangsawan yaitu G.B.P.H. Tejakusuma dan B.P.H. Soeryadiningrat mendirikan organisasi tari *Kridha Beksa Wirama* pada tanggal 17 Agustus 1918 yang tempat kegiatannya di Pendapa Tejakusuman Yogyakarta. Banyak tokoh-tokoh tari terkenal mengenyam pendidikan tari di KBW Yogyakarta. Tokoh-tokoh tersebut antara lain; R.M. Wisnu Wardana, R.M. Bagong Kusudiarjo, R.M. Soedarsono, Wasista Suryodiningrat, Sudarsa Pringgabrata, Sutamba Jagabrata, FB. Suharto, S. Karjono, Sunartomo, Ben Suharto, Sumandiya Hadi dan lain sebagainya.

Di Surakarta pada perempat pertama abad XX terdapat kegiatan pengembangan topeng di pendapa Prajalukitan, maka di Yogyakarta pada pertengahan abad XX terdapat pengembangan tari topeng bertempat di pendapa Tejakusuman. Seni pertunjukan topeng di wilayah Yogyakarta dihadapkan suatu fakta bahwa di Yogyakarta terdapat dua gaya tari topeng. Pertama adalah tari topeng gaya pedalangan dan ke dua tari topeng gaya klasik Yogyakarta. Wayang topeng pedalangan dipolopori oleh para dalang yang tumbuh berkembang di pedesaan karena dalang-dalang hidup di pedesaan, yang masih kental dengan seni kerakyatan.

1. Kehidupan Seni Pertunjukan Topeng di Yogyakarta Saat Ini

Wayang topeng pedalangan sampai saat ini juga masih hidup walaupun frekuensi pertunjukannya tak sebanyak pada waktu kemunculannya. Hal ini karena beberapa sebab. Diantaranya, pertama tentu saja karena keluarga dalang sekarang jika mempunyai hajatan jarang mementaskan wayang topeng. Kedua, keturunan dalang atau trah dalang sekarang banyak yang tidak meneruskan darah seni orang tuanya. Sungguhpun demikian di wilayah Yogyakarta masih ada beberapa kelompok wayang topeng pedalangan yaitu di Kulonprogo tepatnya di desa Kentheng Ki Cermowidi dengan dalang dan *trah*-nya masih tetap melestarikan pertunjukan wayang topeng. Kelompok ini setiap tahun sekali pada bulan Syawal tahun Jawa mengadakan pertunjukan. Ki Gunardi Hadiprayitno bersama dalang—dalang Bantul juga masih sering

mementaskan wayang topeng pedalangan. Di Sleman tepatnya di dusun Ngajeg Minamartani, Kalasan, Ki Sugeng Widodo (Cermohandaka) bersama *trahnya* dan dalang-dalang Sleman masih sering mengadakan latihan dan pentas.

Bahkan belum lama ini kelompoknya mementaskan wayang topeng dengan *lakon Jatipitutur-Pituturjati* di Pendapa *ndalem* Kaneman pada bulan Oktober 2010. Wayang topeng gaya klasik atau istana di dukung oleh kaum bangsawan dan beberapa perkumpulan tari klasik gaya Yogyakarta yang ada di kota Yogyakarta. Lahirnya tari topeng gaya klasik Yogyakarta ini dipelopori oleh Kridha Beksa Wirama. Terkait dengan hal ini Koentjaraningrat menjelaskan terjadinya penghalusan tarian topeng (gaya pedalangan) oleh seniman-seniman keraton Yogyakarta pada tahun 1938 melalui sekolah tari KBW.⁵²

R.M. Wasista Suryaningrat juga menjelaskan bahwa gaya tari topeng klasik Yogyakarta yang dikembangkan oleh KBW mengambil unsur-unsur pada wayang topeng pedalangan yang ada didesa-desa di luar kota Yogyakarta. Namun demikian unsur-unsur pada wayang topeng pedalangan tersebut sudah mengalami penghalusan. Hal ini dapat dicermati dan diamati dari aspek teknik tari topeng klasik ciri-ciri khusus yang ada didalamnya. Penghalusan mengandung pengertian pembentukan bentuk dan gaya tari topeng klasik Yogyakarta oleh KBW didasarkan pada norma-norma dan teknik tari klasik gaya Yogyakarta. Ciri-ciri khusus yang menunjukkan orisinalitas sebagai tari topeng gaya pedalangan, terletak pada gerak *tendangan wiron*, *ogek lambung* dan jalinan frase-frase gerak yang lebih dinamis yang disebut dengan *tregelan* dan *miraga*. Seiring dengan perjalanan waktu serta dengan tumbuhnya berbagai perkumpulan tari klasik gaya Yogyakarta, maka jenis tari topeng gaya klasik Yogyakarta banyak mengalami penyempurnaan dan pengembangan yang dilakukan oleh seniman-seniman tari Yogyakarta. Apalagi setelah banyak berdiri lembaga-lembaga pendidikan formal seperti Sekolah Menengah Karawitan Indonesia Yogyakarta (SMKI) Institut Seni Indonesia (ISI) tari topeng dipakai sebagai salah satu materi pembelajaran di kelas tari Yogyakarta.

⁵²Koentjaraningrat, *Kebudayaan Jawa* (Jakarta: PN. Balai Pustaka, 1984), 18.

Perkembangan tari topeng klasik gaya Yogyakarta kemudian tersebar dan banyak dipelajari oleh para penari klasik gaya Yogyakarta. Seiring dengan perkembangan zaman tari topeng klasik gaya Yogyakarta memiliki frekuensi pementasan lebih banyak dari pada wayang topeng pedalangan. Hal ini dapat dibuktikan pada seniman-seniman tari dari perkumpulan tari Siswa Among Beksa dan Mardawa Budaya, dua organisasi tari di Yogyakarta yang secara konsisten menyelenggarakan pendidikan dan melestarikan serta mengembangkan kesenian tari dan karawitan gaya Yogyakarta. Selain mementaskan *wayang wong* gaya Yogyakarta, kedua perkumpulan tari ini juga beberapa kali mementaskan wayang topeng dengan cerita Panji. Sebagai contoh Siswa Among Beksa sekarang menjadi Yayasan Siswa Among Beksa (YASAB) pada tahun 2001 di pendapa SMKI Yogyakarta mementaskan wayang topeng dengan *lakon Bancak Nagih Janji* dalam rangka Festival Kesenian Yogyakarta. KRT Sasmitadipura melalui perkumpulan tarinya Mardawa Budaya yang sekarang menjadi Yayasan Pamulangan Beksa Sasmita Mardawa (YPBSM) telah berulang kali mementaskan wayang topeng baik dalam rangka hari ulang tahun perkumpulan tarinya maupun pada forum –forum pertunjukan lain. Selain itu wayang topeng dipergelarkan pada pentas paket wisata baik dalam bentuk fragmen, tari tunggal, maupun bentuk tari pasangan. Materi-materi tari topeng dalam bentuk tari topeng tunggal, pasangan dan fragmen, merupakan hasil gubahan KRT Sasmitadipura sendiri. Tercatat beberapa tari topeng hasil gubahannya adalah;

- 1) Tari Klana topeng Gunungsari (1976),
- 2) Tari Topeng Kenakawulan (1978),
- 3) Klana topeng Gagah Sewandana (1978),
- 4) Beksan Gunungsari – Klana Surawasesa (1981),
- 5) Beksan Regol-Gunungsari (1982),
- 6) Beberapa Fragmen wayang topeng yaitu *Sekartaji Boyong* tahun 1985, *Ragilkuning Murca* tahun 1986, *Asmarabangun Krama* tahun 1987.⁵³

⁵³Joan Suyenaga, *Brosur Pertunjukan Wayang Topeng*, (Yogyakarta: Yayasan Pamulangan Beksa Sasmita Mardawa, 1999), 35—38.

Adanya lembaga-lembaga pendidikan kesenian formal seperti Konservatori Tari Indonesia yang kemudian berubah menjadi Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI), dan sekarang menjadi Sekolah Menengah Kejuruan I (SMK I Kasihan), Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) sekarang menjadi Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta, serta Jurusan Sendratasik IKIP Negeri Yogyakarta sekarang UNY, perkembangan tari topeng klasik mendapat tempat di tengah masyarakat. Hal ini dikarenakan dimasukkannya tari-tari topeng klasik gaya Yogyakarta sebagai salah satu mata pelajaran atau mata kuliah praktik pada kelas tari tradisi gaya Yogyakarta, pada lembaga-lembaga pendidikan kesenian tersebut. Para siswa dan mahasiswa itulah yang sering menari tari topeng klasik gaya Yogyakarta di luar kampus.

Perkembangan tari topeng gaya Yogyakarta lebih banyak dalam bentuk tarian tunggal dan pasangan terutama pada *beksan* peranan. Sementara pementasan dramatari topeng klasik gaya Yogyakarta dapat dikategorikan jarang dipentaskan. Adapun bentuk tari topeng tunggal dan pasangan yang sampai sekarang masih dipentaskan adalah tari *Klana Topeng Alus Gunungsari*, *Klana Topeng Gagah Sewandana*, *Regol Gunungsari* dan *beksan Gunungsari* melawan *Klana Surawasesa*. Berdasarkan uraian di atas dapat ditarik kesimpulan bahwa seni pertunjukan topeng di Jawa sampai pada dasawarsa pertama abad XXI telah banyak mengalami pertumbuhan dan perkembangan.

Seni pertunjukan topeng dalam sejarah perkembangannya senantiasa menjadi bagian dari perkembangan peradapan masyarakat dari periode satu ke periode berikutnya secara berkesinambungan. Dalam konteks itulah fungsi dan peran seni pertunjukan topeng juga mengalami perubahan. Pada periode tertentu tari topeng menjadi tumbuh dan berkembang di pedesaan sebagai seni pertunjukan rakyat yang di dukung oleh para dalang yang hidup d pedesaan. Di dalam periode tertentu tari topeng menjadi seni istana yang ditarikan kaum bangsawan dan priyayi yang didukung oleh kaum bangsawan dan beberapa perkumpulan tari klasik gaya Yogyakarta lembaga pendidikan kesenian formal.



Gambar 19. Figur penari topeng gaya Yogyakarta dengan ragam tari *kalang kinantang alus* (Foto Koleksi RM. Pramutomo, 2011)



Gambar 20. Ciri khas gerak *tendangan wiron* pada gaya penampilan topeng Yogyakarta (Foto Koleksi RM. Pramutomo, 2011)



Gambar 21. Gerak *junjungan kaki* pada gaya penampilan topeng pedalangan Ngajeg, Kalasan
(Foto Koleksi RM. Pramutomo, 2011)



Gambar 22. Pola kaki berdiri sejajar *adu tungkak* sebelum melakukan *junjungan kaki* menjadi ciri khas gaya penampilan topeng Ngajeg, Kalasan

(Foto Koleksi RM, Pramutomo, 2011)



Gambar 23. Gerak *sembah sila* pada wayang topeng pedalangan Ngajeg, Kalasan. Ciri aksesoris juga ada pada jenis dedaunan dalam *irah-irahan* topeng pedalangan Kalasan Yogyakarta (Foto Koleksi Supriyanto, 2011)



Gambar 24. Pola adegan *jejer* posisi kaki *junjungan* gaya pedalangan Yogyakarta (Foto Koleksi Supriyanto, 2011)

2. Penyajian Wayang Topeng Gaya Yogyakarta

Struktur sajian wayang topeng gaya Yogyakarta tetap mengacu pada pertunjukkan wayang kulit purwa, yang terbagi dalam tiga bagian. Pembagian ini ada hubungannya dengan struktur *pathet* dalam karawitan pengiringnya. Struktur *pathet* tersebut meliputi, *pathet nem* bagian pertama, *pathet sanga* bagian kedua, dan *pathet manyura* bagian ketiga. Struktur adegan, selain terkait dengan struktur *pathet* juga menggambarkan alur cerita dari suatu *lakon*. Teks cerita *lakon* wayang topeng mencakup tokoh, alur dan latar keberadaan masing-masing tokoh yang memiliki keterkaitan dengan jalinan cerita maupun segala persoalannya. Tokoh di dalam suatu cerita dapat diidentifikasi berdasarkan peran yang dimainkan serta keterkaitannya dengan cerita. Tokoh-tokoh itu dapat dikategorikan sebagai tokoh utama, tokoh pembantu, dan tokoh pendukung.

Penampilan tokoh-tokoh cerita Panji dalam pertunjukan wayang topeng Yogyakarta berdasar konvensi-konvensi pertunjukan wayang kulit dan sistem alur penceritaannya. Pengurutan masalah cerita *lakon* juga tetap mengacu pada tiga pembagian struktur adegan berdasar *pathet* karawitan iringannya. Bagian *pathet nem* merupakan munculnya suatu masalah, bagian *pathet sanga* adalah arah dan proses untuk menyelesaikan masalah, dan bagian *pathet menyura* merupakan penyelesaian masalah atau selesainya suatu cerita *lakon*.

Peristiwa adegan di setiap *pathet* memiliki latar belakang masalah sendiri-sendiri tetapi saling berkaitan. Munculnya masalah di bagian pertama (*pathet nem*) biasanya dilatarbelakangi oleh suatu kejadian tertentu. Latar belakang munculnya arah dan petunjuk di bagian kedua (*pathet sanga*) adalah persoalan yang muncul pada *pathet nem*. Bagian terakhir adalah untuk menyelesaikan masalah yang didasari persoalan di bagian pertama dan arah serta petunjuk di bagian kedua.

Contoh berikut akan memperjelas pengertian tentang latar belakang disetiap bagian *pathet*, khususnya pada *lakon Kudanarawangsa*. Latar belakang munculnya masalah pada *pathet nem* adalah :

- 1). Hilangnya Dewi Sekartaji dari istana Jenggala,

- 2). Datangnya duta prabu Klana Sewandana yang melamar Dewi Sekartaji dan
- 3). Datangnya Sekartaji palsu di Jenggala. Adapun *pathet sanga* merupakan arah, petunjuk dan proses untuk penyelesaian persoalan yang timbul di bagian pertama. Sebagai contoh datangnya Dewa Narada untuk menemui Sekartaji agar menyamar sebagai seorang laki-laki bernama Kudanarawangsa dan mengabdikan kepada Panji Asmarabangun sebab Panji telah melangsungkan perkawinan dengan Sekartaji palsu. Penyamaran Sekartaji sebagai Kudanarawangsa merupakan proses penyelesaian masalah. Bagian *pathet manyura* adalah penyelesaian masalah sampai selesainya lakon yang ditandai bertemunya kembali Panji Asmarabangun dengan Dewi Sekartaji yang asli.

Struktur adegan wayang topeng di Yogyakarta lakon Kudanarawangsa.

A. Bagian *Pathet Nem*

1. Jejer Jenggala

Topik pembicaraan hilangnya Dewi Sekartaji

- a. Datangnya seorang abdi *pecalan* bernama Demang Wirongrong melapor bahwa ada tamu dari kerajaan seberang yang ingin menghadap raja, *pecalan* mundur mempersilahkan tamu menghadap raja.
- b. Datangnya Surapremuja sebagai raja tamu menyampaikan lamaran agar Dewi Sekartaji boleh di jadikan istri Prabu Klana Sewandana.
- c. Brajanata memberikan jawaban kepada Surapremuja untuk menunggu di alun-alun untuk memberikan kepastian jawaban. Surapremuja menuju alun-alun dan diikuti Brajanata bersama prajurit Jenggala.
- d. *Bodolan*. Jejeran pertama selesai.

2). Adegan Paseban Jawi

Brajanata mengumpulkan segenap prajurit dan segenap kesatriya Jenggala untuk kesiapan memberikan jawaban penolakan tamu dari kerajaan Bantarangin bernama

Surapermuja. Para prajurit dan kesatria bersiap untuk perang apabila Surapremuja tidak menerima penolakannya.

3). Adegan Alun-alun

- a. Surapermuja bersama prajurit Bantarangin berkumpul di Alun-alun menunggu jawaban yang segera diberikan dan rencana merebut Dewi Sekartaji dengan paksa apabila jawabannya ditolak.
- b. Brajanata dan segenap prajurit datang menemui Surapermuja untuk memberikan jawaban penolakan, membuat Surapermuja marah terjadi peperangan.
- c. Surapermuja terdesak dan kembali ke Bantarangin dan Brajanata kembali melapor ke Jenggala.

B. Bagian Pathet Sanga

1. Adegan Pandansurat

- a. Punakawan Regal Patrajasa menari disertai dialog dengan dalang dan para penggawit.
- b. Gunungsari datang menemui Regol membicarakan keinginannya pergi ke Jenggala.

2. Adegan Tengah Hutan

- a. Sekartaji bertapa memohon agar dapat kembali dan bertemu Panji Asmarabangun .,
- b. Bethara Narada datang memberikan petunjuk agar Sekartaji menyamar seorang laki-laki bernama Kudanarawangsa dan mengabdikan kepada Asmarabangun.

C. Bagian Pathet Manyura

1). Jejer Bantarangin

- a. Para prajurit dan para bupati menghadap
- b. Prabu Klana Sewandana datang dengan *kiprah* atau *nglana*. Kemudian pocapan dengan tema Pprabu Klana Sewandana jatuh cinta terhadap Sekartaji, dan menanti kedatangan Surapermuja yang disuruh melamar ke Jenggala.

- c. Surapermuja datang melaporkan lamarannya ditolak Klana Sewandana marah dan murka, serta berkehendak sendiri ke Jenggala untuk merebut Dewi Sekartaji.

2). Adegan Taman Jenggala

- a. Bancak menari sambil bergurau dengan para pengrawit, dan kemudian datang Doyok. Keduanya bergurau dengan kelucuan-kelucuannya.
- b. Panji Asmarabangun datang menemui Bancak dan Doyok. Topik pembicaraan tentang Dewi Sekartaji yang merasa bosan berada di Taman, dan meminta diadakan suatu hiburan.
- c. Raden Gunungsari disertai Regol datang bersama Kuda Narawangsa. Topik pembicaraan tentang keinginan Kuda Narawangsa mengabdikan kepada Panji Asmarabangun. Kuda Narawangsa dikatakan memiliki keterampilan mendalang. Panji Asmarabangun menerima keinginan Kuda Narawangsa. Kuda Narawangsa diminta segera memamerkan keterampilannya mendalang.
- d. Kuda Narawangsa dan para punakawan segera bersiap-siap untuk mendalang, dan sementara itu Asmarabangun menjemput Sekartaji untuk menyaksikan Kuda Narawangsa mendalang.
- e. Pertunjukan wayang menjadi kacau karena Sekartaji tidak suka dengan cara mendalang Kuda Narawangsa yang selalu menyindir dirinya. Kuda Narawangsa diseret oleh Sekartaji dibawa keluar. Asmarabangun segera mengikuti.

3. Adegan Alun-alun

- a. Perang terjadi antara Sekartaji asli dengan Sekartaji palsu, datanglah Panji bersama Gunungsari, kemudian Panji melepaskan panah ke arah Sekartaji palsu, dan berubah menjadi raseksi dan lari meninggalkan Sekartaji asli.
- b. Prabu Klana Sewandana datang untuk merebut Sekartaji, terjadilah peperangan Panji dengan

Klana Sewanana dan akhirnya Klana Sewandana kalah.

- c. Panji ketemu Sekartaji kemudian menghadap raja Jenggala untuk melaporkan seluruh kejadian. *Tancep kayon* selesai (Sumaryono, 2010 : 473-476).

3. Karakterisasi dan Gerak Tari Wayang Topeng Yogyakarta

Karakterisasi gerak di dalam tari Jawa gaya Yogyakarta pada dasarnya mengacu pada perwatakan tokoh-tokoh wayang kulit yang bersumber pada cerita Mahabarata dan Ramayana. Wayang topeng di Yogyakarta yang bersumber pada cerita Panji karakterisasi gerak tarinya juga merujuk pada perwatakan tokoh-tokoh dalam wayang kulit. Perwatakan tokoh-tokoh dalam wayang kulit pada umumnya dapat dikelompokkan menjadi tiga yaitu:

- (1) *Alus*,
- (2) *gagah*,
- (3) *Kasar*.

Karakter *halus* di bagi menjadi dua yaitu halus *luruh* dan halus *branyak* pada peran putra maupun peran putri. Karakter *gagah* juga terdiri dari *gagah lugu* (jujur, sederhana, dan kesatriya) dan *gagah kongas* (ada unsur kesombongan). Adapun karakter kasar meliputi kasar kesatriya dan kasar raksasa.

Karakter-karakter gerak tari dan perwatakan di dalam wayang topeng mengacu pada wayang kulit maupun *wayang wong* gaya Yogyakarta. Contohnya seperti Panji Asmarabangun dengan karakter putra halus *luruh* dapat dianalogikan pada tokoh Harjuna, Dewi Sekartaji dengan karakter putri *luruh* dapat dianalogikan dengan Dewi Wara Sembadra. Adapun untuk karakter *gagah lugu* seperti Brajanata dapat dianalogikan sebagai Bima. Surapermuja sebagai tokoh *gagah kongas* dapat dianalogikan dengan Bogadenta dari keluarga kurawa. Untuk tokoh Prabu Klana Sewandana menggunakan gerak tari *gagah kasar* dapat dianalogikan dengan Rahwana pada cerita

Ramayana. Demikian halnya pada tokoh punakawan juga memiliki padanan pada tokoh punakawan pada wayang kulit, seperti misalnya: Bancak dapat disamakan dengan Petruk dan Doyok karakternya dapat dipadankan dengan Bagong. Analogi karakter dan perwatakan antara wayang topeng dan *wayang wong* dengan wayang kulit semakin menunjukkan bahwa wayang topeng dan *wayang wong* gaya Yogyakarta merupakan personifikasi dari pertunjukan wayang kulit. Analogi-analogi tersebut tidak saja pada karakterisasi gerak tari dan penokohan peran, namun juga pada unsur-unsur yang lain yang ada di dalam wayang topeng seperti tata busananya.

Karakterisasi gerak dalam tari Jawa dapat dibedakan berdasarkan kualitas dan volume gerak dan aspek keruangannya, Volume gerak yang terbuka memiliki watak kelaki-lakian, sebaliknya volume gerak kecil atau tertutup memiliki watak kewanitaan. Untuk volume gerak sedang berwatak laki-laki halus atau putri agak kelaki-lakian (Soedarsono, 1977 : 39). Gerak tari dengan volume sedang adalah Panji Asmarabangun sebagai tokoh putra halus *luruh*, dan Gunungsari sebagai tokoh putra halus *branyak*. Gerak-gerak tari putra *gagah* cenderung menggunakan ruang terbuka, lebar dan lebih bebas dari pada pada tokoh putra halus. Garis vertikal dan horizontal pada tari putra *gagah* memberikan kesan kuat, kokoh, dan dinamis. Sebaliknya pada gerak tari putra halus dan gerak putri cenderung lebih kecil, tertutup dan mengalir yang memberikan kesan lembut dan mengalir.

Penggunaan ragam tari pada pertunjukan wayang topeng tidak selengkap pada pertunjukan *wayang wong* gaya Yogyakarta, Wayang topeng hanya menggunakan ragam gerak baku, yaitu ragam tari *impur*, *kalangkinantang*, *kambeng*, dan *bapang* sedang untuk putri dengan menggunakan ragam *ngruda* topeng. Ragam tari *impur* untuk karakter putra halus yang menggambarkan watak sederhana, tidak banyak tingkah, percaya diri. Ragam gerak tari *kambeng* adalah untuk karakter tari putra *gagah*, berwatak jujur, *bares*, sederhana, tidak banyak tingkah dan percaya pada diri sendiri. Ragam tari *kalang kinantang* adalah untuk karakter tari putra *gagah* dan halus, yang berwatak keras, *kongas*, banyak tingkah, angkuh, agak sombong, dan dinamis.

Adapun ragam tari *bapang* adalah untuk karakter putra gagah yang berwatak kasar, sombong, banyak tingkah yang kasar (Soeryobrongto, 1981 : 83). Motif-motif gerak tari putra gagah antara tokoh satu dengan yang lain hampir sama perbedaannya pada tipe tari *gagah* lugu, *brangasan* dan kasar. Sebagai contoh tokoh Brajanata dengan Surapremuja. Tokoh Surapermuja digambarkan dengan volume gerak yang lebih bertingkah dan sombong dari pada Brajanata. Penggunaan ragam tari di dalam Wayang topeng pedalangan walaupun tidak seketat dalam *wayang wong* gaya Yogyakarta tetapi sikap dan pose tarinya tetap mengacu pada ragam tari Jawa Yogyakarta. Sikap dasar dalam tari Yogyakarta masih sangat nampak seperti sikap badan tegap *jaja mungal*, bahu rata, tulang belakang berdiri tegak. Hal demikian juga tampak pada sikap kaki dengan paha terbuka, (*pupu mluamah*), jari-jari kaki diangkat (*nylekenthing*). Sedangkan sikap tangan *nyempurit*, *ngithing*, *ngepel* dan *ngruji* juga masih dilakukan oleh para penari. Di dalam pola perangan juga adanya *jebosan*, *kantaran bahu*, *prapatan*, *nglantak*, *nglmbung*, *nyriwing* dan *abur-aburan* atau *trisik* sama dengan tari klasik gaya Yogyakarta.

Pada adegan Klana Sewandana *kiprah* atau *nglana* wayang topeng gaya istana, maka ragam gerak yang digunakan telah ditata menurut aturan tari klasik Yogyakarta. Akan tetapi pada wayang topeng pedalangan pola gerak ragam gerak tari yang di gunakan lebih banyak. Hal ini juga tergantung kemampuan dan ketrampilan seorang penari *klana*. Gerakan-gerakan *kiprahan* ada yang menimbulkan sedang *ngadi salira* dan *ngadi busana*, dan ada juga *sekarang* gerak yang sedang bermain. Contoh gerak seperti, *mandi*, memakai sabun (*sabunan*, *kosokan*), *membatik*, *ngundha layangan*, dan lain sebagainya. Selesai *kiprahan* dilanjutkan dengan pola gerak *gambyongan*.

Penggunaan ragam tari dalam pertunjukan wayang topeng Yogyakarta berdasar pada karakter tokoh dan juga karakterisasi topeng. Tipe karakter topeng Panji di Yogyakarta pada umumnya sama dengan karakter wayang topeng Jawa Tengah, Malang dan Cirebon. Menurut Ki Sugeng Widada kategori karakter topeng ada empat yaitu,

1). Topeng putri,

- 3). Topeng putra alus,
- 4). Topeng putra gagah, dan
- 5). Topeng *gecul* atau punakawan

Tipe-tipe karakter topeng tersebut ada hubungannya dengan gerak tari (Ki Sugeng Widodo, wawancara, 3 Desember 2011). Figur topeng itu juga masih dapat dibedakan antara tipe *luruh* dan *branyak*. Dua contoh karakter *luruh* putri dan putra pada topeng Panji adalah figur Sekartaji dan Panji Asmarabangun. Untuk karakter *branyak* adalah figur Gunungsari dan putri Dewi Retnawulan. Karakter gagah dapat dibedakan pada tipe karakter *gagah* lugu atau *antep*, gagah *brasak* (kasar), dan *gagah* tanggung. Perbedaan tipe karakter pada masing-masing topeng putra *gagah* tersebut terletak pada aspek-aspek ikonografi dan sistem pewarnaan topeng itu. Tipe karakter terakhir adalah topeng-topeng untuk peran komikal yang dikenal sebagai topeng punakawan. Bentuk figur topeng punakawan biasanya berbentuk lucu aneh dan ada yang memiliki kesan menderita. Topeng punakawan dalam cerita Panji yang menonjol adalah Bancak, Doyok, Regol Patrajasa, dan Sembunglangu.

D. Dramatari Wayang Golek Menak: Dramatari Jawa Abad XX

Sebuah genre baru seni pertunjukan *Wayang Golèk* muncul sebagaimana inspirasi Sultan Hamengku Buwana IX (1940—1988) setelah menyaksikan pertunjukan *Wayang Golèk Kayu* seorang dalang asal Kedu di tahun 1941.⁵⁴ Dalam proses penciptaan itu, Sultan kesembilan masih sempat mengawasi langsung pembentukan tiga tipe karakter, yakni tipe karakter tari putri untuk tokoh Dèwi Sudarawerti dan Dèwi Sirtupélahèli, serta dua karakter putra *gagah* untuk Prabu Dirgamaruta dan putra *alus* untuk Radèn Maktal.⁵⁵ Setelah itu tidak diketahui pengawasan pembentukan tipe karakter dramatari *Wayang Golèk Ménak*, yang ceriteranya

⁵⁴Periksa R.M. Soedarsono, Darusuprpta, Harjana Hardjawijana, *Sultan Hamengku Buwana IX: Pengembang dan Pembaharu Tari Jawa Gaya Yogyakarta*. Cetakan pertama ((Yogyakarta: Pemerintah Propinsi DIY, 1989), 46.

⁵⁵Soedarsono et al., ed., 1989, 47.

mengambil kisah Amir Ambyah dalam *Serat Ménak* karya Yasadipura I. Mengenai awal pemerintahan Hamengku Buwana IX ini menarik sekali komentar Soedarsono, Darusuprpto, Hardjawijana sebagai berikut.

Sebenarnya Sultan menghendaki suatu karya besar yang bisa menandingi *wayang wong*. Tetapi karena keadaan politik dan ekonomi saat itu belum memungkinkan, maka ciptaan yang telah diawali dengan penampilan dua beksan itu dibiarkan oleh Sultan tanpa mendapat tuntunan dan pengawasan secara langsung lagi.⁵⁶ Mencermati komentar di atas, kiranya dua pandangan inti sangat tepat dijadikan acuan era pemerintahan Sultan kesembilan. Pertama-tama, tentu mengacu pada keadaan politik dan ekonomi, sedang kedua mengacu pada bentuk pengawasan dan tuntunan yang tidak langsung. Kedua sifat acuan ini secara sepintas tidak berhubungan sama sekali. Namun demikian, jika dikaitkan dengan pemikiran demokratis Hamengku Buwana IX akan terdapat benang merah yang menghubungkan kedua sifat acuan di atas.

Untuk kepentingan kajian seni pertunjukan masa awal Sultan Hamengku Buwana IX, 1940—1945 perlu dikemukakan sebuah visi demokratis Sultan kesembilan dalam penciptaan genre tari baru yang disebut *Beksan Golèk Ménak*.⁵⁷ Dari segi kategori gaya penampilan, maka *Beksan Golèk Ménak* ciptaan Sultan Hamengku Buwana IX hanya akan direntang hingga pembentukan *prototipe* sajian di era *Bebadan Hamong Beks* (BHB), yang masih berkenaan dengan masa-masa awal pemerintahan Sultan Hamengku Buwana IX, yakni sekitar tahun 1941 hingga 1945. Penuturan Soedarsono juga dapat diacu dari penciptaan *prototipe Beksan Pethilan Golèk Ménak* di tahun 1941. Dikatakan olehnya, bahwa pada tahun 1941, Sultan Hamengku Buwana IX berkenan memanggil para pakar tari di Kraton Yogyakarta dengan dipimpin oleh K.R.T. Purbaningrat. Langkah ini ditindaklanjuti dengan pemanggilan para penari terbaik saat itu. Cara memanggil ini sama

⁵⁶Periksa Soedarsono, Darusuprpto, Hardjana Hardjawijana, ed., 1989, 47.

⁵⁷Proses penciptaan genre *Beksan Golèk Ménak* dianggap sebagai salah satu visi demokratis dikarenakan penggunaan dialog menggunakan bahasa *bagongan*, yakni sebuah jenis bahasa Jawa yang tidak mengenal tingkatan status penggunaanya.

seperti dalam pola perintah di zaman ayahnya dulu, yakni melalui surat perintah resmi. Tidak disebutkan peran apa yang dilatih kepadanya. Agaknya bentuk latihan ini belum dapat dilihat sebagai prototipe genre *Golèk Ménak* yang sebenarnya, walaupun hal itu termuat di dalam Arsip bernomor MS E 42, 1, *Kawontenanipun Serat-serat Ingkang Sami Konjuk ing Ngarsa Dalem Saklebeting tahun 1941*. Sangat dimungkinkan jika kurun waktu 1941 dan sesudahnya dapat terwadahi pula dalam koleksi kumpulan surat perintah di atas.⁵⁸

Jadi sampai dengan tahun 1943 pola-pola latihan di bawah perintah langsung Sultan kesembilan belum dapat disebut sebagai prototipe genre tari *Golèk Ménak* gaya Yogyakarta. Data pertunjukan *Golèk Ménak* dalam pengertian genre seni pertunjukan tari gaya Yogyakarta mungkin baru bisa dikatakan pada awal tahun 1944. Ketika itu dipertunjukan dua repertoar berbentuk *beksan pethilan*. Penampilan perdana tersebut berupa *perangan* antara Dèwi Sudarawerti dengan Dèwi Sirtupélahèli, dan *perangan* antara Radèn Maktal dengan Prabu Dirgamaruta.⁵⁹ Kutipan berikut dari *Serat Kondha* untuk pertunjukan tahun 1944, yang menggambarkan perang antara Prabu Dirgamaruta dengan Raden Maktal.

Sébetbyar wahuta, anenggih ingkang rinenggèng gupita puniki, methik cariyosira Serat Ménak, rikala yudanira Prabu Dirgamaruta, utusanira Prabu Banakamsi Naréndra hing Krendhabumi, mengsah satriya hing Ngalabani Radèn Harya Maktal, minangka pepatih hira Wong Agung Ménak

⁵⁸Periksa Sumandiyo Hadi, “Seni Tari Gaya Yogyakarta Pada Masa Sultan Hamengku Buwana IX: Pembentukan dan Perkembangannya”, Tesis untuk menempuh derajat Sarjana Utama di Fakultas Sastra Universitas Gadjah mada Yogyakarta 1988, 84; juga dikutip Soedarsono, *Sultan Hamengku Buwana IX*, 1989, 46.

⁵⁹*Kagungan Dalem Serat Kondha Lan Pocapan Beksan Golèk saha Beksan Pethilan*, No. K 243/ T 57, (Koleksi Kridha Mardawa), 5—9. Dalam halaman muka dituliskan keterangan tanggal pementasan dan keterangan tambahan “*kagem tingalan dalem taunan, lenggahan para bendara kakung putri sarta para bupati ing dinten malem Kemis Paing kaping 26 -4 Alip 1875 A.J., juga terdapat tahun Jepang 19/20-4-2604’*, atau pada tahun 1944 A.D. Disebutkan dua orang penari peran pria adalah R.L Atmakintaka sebagai Maktal dan R.L. Atmanetya sebagai Dirgamaruta. Peran putri tidak diketahui dengan pasti, namun diperoleh keterangan, bahwa R.B. Sasmintamardawa berperan sebagai Dèwi Sudarawerti pada saat itu.

*hanenggih Sang Jayèngrana, risang kalih sami dinuta nglamar Sangdyah Marpinjung, putri hing nagari Medayin, putranira Prabu Nurséwan. Wahuta, Kocapa Sang Prabu Dirgamaruta sareng mulat warnanira Radèn Maktal gya majeng hing rananggana*⁶⁰

(Syahdan, yang digubah dalam cerita ini mengambil cerita Ménak, ketika terjadi perang antara Prabu Dirgamaruta, utusan raja Banakamsi dari kerajaan Krendhabumi, melawan ksatria Ngalabani Harya Maktal, yang menjadi Patih Wong Agung Ménak Jayèngrana, kedua ksatria ini sama-sama ingin melamar Dewi Marpinjung putri dari kerajaan Medayin yang merupakan anak Prabu Nurséwan. Syahdan terlihat Prabu Dirgamaruta begitu tahu raut muka Raden Maktal segera menuju medan perang....).

Beksan pethilan ini merupakan jenis penyajian yang diambilkan dari cerita *Ménak*. Pengambilan tema tari dari sumber materi dramatik ini juga merupakan periode perkembangan genre tari gaya Yogyakarta sejak Sultan Hamengku Buwana IXbertahta di tahun 1940. Keterangan ini berdasarkan *Serat Kondha Ringgit Golèk Pethilan* yang tersimpan di Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta berangkat tahun 1943. Pada teks narasi di atas disebutkan kisah peperangan antara Radèn Harya Maktal dengan Prabu Dirgamaruta salah seorang raja utusan Prabu Banakamsi.⁶¹ Radèn Harya Maktal adalah Patih di negara Koparman, dan merupakan salah seorang panglima perang yang tangguh bagi Wong Agung Ménak Jayèngrana atau juga dikenal sebagai Baginda Amir.

⁶⁰*Serat Kondha Beksan Pethilan Dirgamaruta Mengsah Harya Maktal*, No. T 58 (Koleksi Kridha Mardawa), 1. Transliterasi dan terj. Pramutomo.

⁶¹*Serat Kondha Ringgit Golèk Pethilan Perangipun Radèn Harya Maktal kaliyan Prabu Dirgamaruta*, No. T 58, (Koleksi Kridha Mardawa), 5.



Gambar 25. Adegan Dramatari Golek Menak
(Foto Koleksi Yayasan Siswa Among Beksa, 2015)



Gambar 26. Beksan Pethilan Golek Menak Adaninggar-Kelaswara
(Foto Koleksi: KHP. Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta, 2014)

Mengenai acuan *Serat Ménak* dalam genre *pethilan ringgit golèk* ini Soedarsono telah menguraikan dengan sangat lengkap.⁶² Pada waktu penampilan perdana genre ini di hadapan Sultan kesembilan, turut pula dipertunjukan genre *pethilan* bagi tipe karakter tari *Golèk Ménak* putri. Kisahnya diambil dari perang antara Dèwi Sudarawerti melawan Dèwi Sirtupélahèli. Dengan demikian pada awal penciptaan genre baru yang didasarkan pada cerita *Serat Ménak*, telah ada tiga tipe karakter yang divisualisasikan ke dalam ragam tari *Ménak Gagah*, *Ménak Alus*, dan *Ménak Putri*.

Ketiga tipe karakter itulah yang secara langsung proses penciptaannya berada di bawah petunjuk langsung dan pengawasan Sultan kesembilan.⁶³ Di antara penari yang turut berproses langsung dalam penciptaan di atas, antara lain, R.L. Atmanetya (K.R.T. Wiradipraja), yang berperan sebagai Prabu Dirgamaruta, R.L. Atmakintaka (K.P.H. Purbaningrat), yang berperan sebagai Radèn Harya Maktal, serta R.B. Sasmintamardawa (K.R.T. Sasmintadipura), yang berperan sebagai Dèwi Sudarawerti.

Perbedaan pokok pada teknik gerak *beksan Golèk Ménak* dengan teknik gerak tari *beksan purwa* terutama ada pada pola *adeg*.⁶⁴ Pengetahuan tentang pola *adeg* pada suatu genre seni tari sangat penting didahulukan sebelum memahami aspek lainnya. Pola *adeg* dapat dicermati dalam posisi statis atau istilah tari gaya Yogyakarta menyebutnya sebagai sikap *tancep*. Selain itu, mengacu pada konsep Morris tentang kategori gerak tari Tati Narawati pernah membandingkan kategori gerak tari Sunda yang dipengaruhi oleh tari Jawa. Kenyataan memang kedua-duanya dapat diperbandingkan dari aspek-aspek gerak berpindah tempat (*locomotion*), gerak murni (*pure movement*), dan gerak maknawi

⁶²Periksa Soedarsono, Darusuprpta, Hardjawijana, 1989, 99—106.

⁶³Periksa Soedarsono, Darusuprpta, Hardjawijana, 1989, 47.

⁶⁴Pengertian perbedaan pola *adeg* berdasarkan penuturan R.M. Dinusatomo dalam sebuah wawancara tanggal 2 Desember 2010 di Yogyakarta. Sementara itu dijelaskan pula untuk pola gerak yang didasarkan dari *wayang wong* tradisi lisan sering menyebutnya sebagai *beksan purwa* untuk membedakannya dengan *beksan Golèk Ménak*.

(*gesture*).⁶⁵ Kemudian dengan mengacu pernyataan Soedarsono diterangkan pula bahwa, pada kasus tari Jawa hal ini diperlukan satu kategori gerak yang disebut sebagai *baton signal*.

Gerak *baton signal* dinyatakan oleh Soedarsono sebagai 'gerak penguat ekspresi'.⁶⁶ Tentu saja alasan penambahan ini dirujuk dari jenis dramatari dan tari dramatik di wilayah Asia dan Asia Tenggara yang sangat dominan unsur dialog maupun kepentingan yang menjelaskan kekuatan dialog itu sendiri. Dari penempatan kategori gerak yang diacu dari konsepsi Desmond Morris ini maka kehadiran *beksan Golèk Ménak* sebagai genre baru yang diciptakan Sultan Hamengku Buwana IX awal tahun 1941 dapat dicermati ciri-ciri spesifikasinya. Contoh yang paling dominan dari presentasi grafis ini pada sikap tangan yang didominasi unsur *ngruji*. Alasan paling masuk akal dari dominasi unsur *ngruji* dapat dibandingkan dengan personifikasi visual bentuk *wayang golèk thengul* yang selalu dalam sikap *ngruji*. Bentuk pola *adeg* menyerupai *Wayang Wong* tetapi sikap badan atau torso agak condong ke depan, atau dalam istilah di dalam tari Jawa disebut sikap *mayuk*. Hal ini untuk memperkuat spesifikasi yang ada pada genre seni tari ciptaan Sultan kesembilan. Berdasarkan pengertian di atas, maka ciri karakterisasi dramatari *Wayang Golek Menak* tetap mengacu pada dramatari *Wayang Wong* di dalam Kraton namun ciri karakteristik gerakan tarinya telah dielaborasikan dari titik berat gerakan lambung dan gerakan kaki yang diperingan. Dalam prinsip ciri stilistik yang demikian filosofi ragam gerak genre *Golek Menak* diistilahkan dengan '*hanjoged golek*' dan bukannya '*golek hanjoged*'. Filosofi demikian menghendaki sebuah pemahaman makna gerakan tari yang dijiwai oleh *Joged Mataram* dan bukan pada bentuk *thengul* atau *golek kayunya*.

⁶⁵Periksa Tati Narawati, *Wajah Tari Sunda Dari Masa ke Masa*, (Bandung: P4ST Universitas Pendidikan Indonesia, 2003), 118.

⁶⁶Periksa Narawati, 2003, 118.

BAB IV

SIMPULAN

Mengacu pada uraian di atas, jelas pengaruh bentuk pemerintahan birokrasi pemerintahan tradisional terhadap perkembangan genre seni pertunjukan gaya Yogyakarta turut memicu kekayaan gradasi artistik yang dihasilkan dalam pola status menurun pada lokasi adat. Secara politis penerimaan artistik dalam pernyataan Hauser telah diperbaharui ke dalam bentuk sajian yang dipresentasikan dalam sikap atau pola *adeg* yang tidak boleh menyamai genre *Wayang Wong*. Pada bab penerimaan artistik yang melekat dengan gradasi strata ini, kiranya selain mendeskripsikan ke dalam bentuk deskripsi ragam gerak dan tipe karakter, maka penting pula model presentasi grafis seperti dalam *Labanotation*. Cara analisis ini harus ditindaklanjuti dengan penelitian yang cermat untuk menunjukkan bukti kongkret kajian analisis kesejarahan di atas. Paling tidak, kajian dalam *dance ethnography* seperti ini akan dapat menjelaskan visualisasi sikap dan gerak yang menganut pola status.

Pola status yang dapat diimplementasikan dari realitas estetis ketiga genre dramatari *Wayang Wong*, *Langendriya*, dan *Langen Mandrawanara* gaya Yogyakarta merupakan produk otoritas estetis. Arti lain dari otoritas estetis adalah elite bangsawan yang menciptakan nilai kepatutan dari wujud karya seninya. Perumusannya ke dalam makna ekspresi seperti halnya dengan proses mode. Gaya penampilan dari setiap genre bukan saja dibedakan menurut aspek konsepsi koreografis, melainkan juga gradasi status yang menjadi penyebab otoritas estatisnya.

Pada akhirnya buku ini telah sampai kepada pendapat, bahwa fenomena pola status menurun dalam gradasi status dan produktivitas artistik dapat membuktikan kajian sosio-historis genre dramatari Jawa, yakni *Langendriya*, *Langen Mandra Wanara*, dan dramatari *Wayang Wong* milik Kraton. Cara ini sama seperti mencermati sebuah perbedaan eksistensi strata dalam simbol artistik. Salah satu bukti lain pernyataan perbedaan dalam gaya penampilan yang melibatkan eksistensi strata diperkuat dengan kehadiran genre dramatari *Wayang Topeng* dari Kepatihan

Danurejan dan dramatari *Wayang Golek Menak* yang diciptakan oleh Sultan Hamengku Buwana IX pada tahun 1941. Posisi *adeg* dalam kaki penyangga dibuat sama seperti dalam dramatari *Wayang Wong*. Hal ini mewadahi pula sebuah pola status yang dibawa serta dari genre penciptaannya yang berasal dari dalam Kraton dan bukan mewakili sebuah ekspresi kaum bangsawan.

Atas dasar itu kiranya menjadi jelas adanya sebuah pengaruh perbedaan status dalam elite tradisional sebagai pemegang otoritas estetis, akan menentukan pula pernyataan perbedaan dalam bentuk gaya penampilan genre kreasinya. Sampai dengan pandangan ini, sebuah pola status meminggir sebagaimana paham *exemplary centered* yang diacu dari Clifford Geertz tetap masih relevan sebagai bentuk kajian dalam penciptaan dramatari Jawa gaya Yogyakarta.

KEPUSTAKAAN

- Arsip No. W 25 angka 298, Koleksi Puraraksa Kraton Yogyakarta.
- Arsip No. W 289, Koleksi Widya Budaya Kraton Yogyakarta.
- Arsip No. 99, Koleksi Kantor Pusat Kajian Arsip dan Dokumen Seni K.R.T. Wiraguna Yogyakarta.
- Bendhelan Nawala Dalem Inggang Mboten Miyos Kori*, No. WB Dn. 282, Koleksi Puraraksa Kraton Yogyakarta.
- B.P.H. Soerjonegoro. *Serat Babad Momana*, t.t. Koleksi Soemadidjojo Mahadewa Yogyakarta.
- Babad Ngayogyakarta Volume I-III* No. PBA 135, Koleksi Museum Sono Budaya Yogyakarta.
- Buijs-van Zijp. Brandts. "Het Wajang Feestapel te Jogjakarta" dalam *Djawa*, 1923, 113.
- Carey. Peter, *Ekologi Kebudayaan Jawa*. Jakarta: Pustaka Azet, 1985.
- _____, *Orang Jawa dan Masyarakat Cina*. Jakarta: Pustaka Azet 1985.
- Duverger. Maurice, *Sosiologi Politik*. Terj. Daniel Dhakidae. Jakarta: C.V. Rajawali, 1986.
- Groeneman.J, *De Wajang Orang Pregoniwa in den Kraton te Jogjakarta in 1899*. Semarang: G.C.T. van Dorp & Co., 1899.
- Hauser, Arnold. *The Sociology of Art*. Terj. Kenneth J. Northcott. Chicago London: The University of Chicago Press, 1979.
- Hawkins, Alma M. *Creating Through Dance*. Princeton, New Jersey: A Dance Horizon Books, 1988
- Johnson. Doyle Paul, *Teori Sosiologi Klasik dan Moderen*. Jakarta: P.T. Gramedia, 1987.

- K.R.T. Mandoyokusumo. *Serat Raja Putra Ngayogyakarta Hadiningrat*, Yogyakarta: Bebadan Museum Kraton Yogyakarta, 1988.
- Kartahasmara. R.Ng. *Ngayogyakarta Pagelaran*, t.t. Koleksi Soemadidjojo Mahadewa, Yogyakarta.
- Kayam. Umar, *The Soul of Indonesia: A Cultural Journey*. Baton Rouge dan Louisiana: The Louisiana University Press, 1985.
- _____, “Transformasi Budaya Kita”, Pidato Pengukuhan Guru Besar Fakultas Sastra, Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 1989.
- Kuntowijoyo, *Budaya dan Masyarakat*. Yogyakarta: P.T. Tiara Wacana, 1987.
- Lindsay. Jennifer, *Klasik, Kitsch, Kontemporer: Sebuah Studi Tentang Seni Pertunjukan Jawa*. Terj. Nin Bakdi Soemanto. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1991.
- Morris, Desmond, *Manwatching: A Field Guide to Human Behavior*. New York: Harry's and Abrhams, 1977.
- Murtono, Sumarsaid. *Negara dan Usaha Bina Negara di Jawa Masa Lampau*. Jakarta: Yayasan Obor Yogyakarta, 1986.
- Mudjanattistomo. *Katalogus Manuskrip Kraton Yogyakarta*. Yogyakarta: Lembaga Bahasa Cabang II Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, DIY, 1971.
- Narawati Tati, *Wajah Tari Sunda Dari Masa ke Masa*. Bandung: P4ST Universitas Pendidikan Indonesia, Bandung, 2003.
- Noto Suroto. *Kasultanan Yogyakarta*. Yogyakarta: Proyek Inventarisasi Depdikbud, DIY, 1982—1983.
- Olsen, Marvin E. *The Process of Social Organization*. Bombay, New Delhi, Calcutta: Oxford University Press and IBH Publidhing Inc., 1993.
- Pramutomo.R.M., “Ringgit Supermen, Ringgit Encik, Ringgit Cina: Studi Tentang Kelas Penari dan Kaitannya dengan Kualitas Pertunjukan Wayang Wong di Istana Yogyakarta”. Skripsi

Tingkat Sarjana S1 Jurusan Tari Fakultas Kesenian, ISI Yogyakarta, 1992.

_____. “Fenomena Kelas Penari Wayang Wong di Kraton Yogyakarta pada Masa Lampau (1823—1855)” dalam Jurnal *HUMANIORA*, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, No. 03 Vol. 17, Oktober 2005, 243—251.

Ricklefs, M.C. *Jogjakarta Under Sultan Mangkubumi (1749—1792): A History of the Division of Java*. London: Oxford University Press, 1974.

_____. *Jogjakarta di Bawah Sultan Mangkubumi (1749—1792): Sejarah Pembagian Jawa*. Terj. Hartono Hadikusuma dan dan Setyawati Alkhatab. Yogyakarta: Matabangsa, 2003.

_____. *Sejarah Indonesia Modern*. Terj. Dharmono Hardjowidjono. Cetakan kedelapan. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2005.

Schrieke, B. “Wajang Wong”. dalam *Djawa*, No. 09 tahun 1929.

_____. *Indonesian Sociological Studies*, Vol. II. The Hague: Van Houve, 1957.

Serat Kondha Ringgit Golèk Pethilan Perangipun Radèn Harya Maktal Kaliyan Prabu Dirgamaruta, No. T 58 Koleksi Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta.

Soedarsono. R.M., *Wayang Wong: The State Ritual Dance Drama in the Court of Yogyakarta*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1984.

_____. *Wayang Wong: Dramatari Ritual Kenegaraan di Kraton Yogyakarta*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1997.

_____. *Transliterasi Serat Kandha Ringgit Tiyang Lampahan Mintaraga Buku I* Yogyakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan DIY, 1986.

- _____. *Sultan Hamengku Buwana IX: Pengembang dan Pembaharu Tari Jawa Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta: Pemerintah Propinsi Daerah Istimewa Yogyakarta, 1989.
- Soerjobrongo, G.B.P.H. "Pendidikan Tari di dalam Kraton Yogyakarta" Makalah disampaikan di kampus Akademi Seni Tari Indonesia Yogyakarta, 1979.
- _____, "Penjiwaan Tari Klasik Gaya Yogyakarta", dalam Fred Wibowo ed., *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta: Dewan Kesenian Propinsi DIY, 1981, 88—93.
- _____, "Wayang Wong Gagra Mataraman", dalam Fred Wibowo ed., *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta: Dewan Kesenian Propinsi DIY, 1981, 45—56.
- Sularto, B. *Kangjeng Gusti Pangeran Adipati Mangkubumi: Riwayat dan Pengabdian*. Yogyakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1981.
- Widyastutieningrum. Sri Rochana, *Langendriyan Mangkunegaran: Pembentukan dan Perkembangan Bentuk Penyajiannya*. Surakarta: ISI Press Solo, 2006.
- Wibowo, Fred ed. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta: Dewan Kesenian Propinsi DIY, 1981.

GLOSARI

A

- abdi dalem* (J) : pelayan raja, pegawai istana.
- adiluhung* (J) : sesuatu yang sangat baik, dan berkualitas tinggi, biasanya digunakan untuk memberi predikat bagi karya seni dari budaya tinggi atau dari lingkungan istana.
- adeg* (J) : posisi sikap atau gerak yang menjadi ciri khusus dan menunjukkan kualitas teknis yang mengindikasikan gaya.

B

- babad* (J) : tulisan sejarah yang secara tradisional mempunyai nilai kebenaran historis oleh pemilik budaya tulisan babad tersebut.
- bangun tulak* (J) : nama motif dengan ciri-ciri warna putih dengan tepian ungu yang lazim digunakan dalam kesatuan Prajurit Nyutra.
- bapang* (J) : nama ragam gerak tari gagah dan kasar pada tari gaya Yogyakarta, biasanya di dalam seni pertunjukan Wayang Wong untuk peranan seperti Dursasana, Burisrawa, dan Dursala.
- bedhaya kakung* (J) : sekelompok penari bedhaya laki-laki di dalam Kraton. Pada masa pemerintahan Sultan Hamengku Buwana V (1823—1855) kelompok ini sangat berperan dalam pertunjukan–pertunjukan bedhaya saat itu.
- bedhaya sanga* (J) : nama sembilan penari putri yang menjadi peraga genre bedhaya.

beksa sekawanan (J) : sebuah genre tari yang diperagakan oleh empat penari atau kelipatannya (bisa delapan atau enam belas penari). Genre-genre tari yang diciptakan Hamengku Buwana I di awal pemerintahannya sebagian besar merupakan jenis penyajian beksa sekawanan.

bregada (J) : sebutan bagi suatu kelompok atau kesatuan satu peleton prajurit di Kraton Yogyakarta.

bupati (J) : sebuah pangkat pegawai istana dalam hierarki yang agak tinggi, atau juga sebuah jabatan yang diberikan bagi kepala wilayah tertentu dalam birokrasi tradisional.

bulu-bulu (J) : nama aksesoris atau hiasan pada desain kepala penari Bedhaya serta Srimpi di Kraton Yogyakarta, pada masa pemerintahan Sultan kedelapan (1921—1939) aksesoris ini merupakan favorit yang mendominasi pertunjukan tari Bedhaya Srimpi.

C
carangan (J) : bentuk *lakon* yang mendasarkan kerangka alur tidak lagi seperti pada *pakem*, namun masih dapat menggunakan nama tokoh yang berasal dari *pakem*.

D
dawuh dalem (J) : perintah raja.
devaraja (Skt) : sebutan bagi raja yang memiliki karisma sebagai raja yang didewakan, sebuah konsepsi kenegaraan klasik raja yang didewakan dalam pandangan von Heine-Geldern.

dampar dalem (J) : singgasana raja Jawa.

E

ènjèran (J) : jenis penyajian tari gaya Yogyakarta dengan tema peperangan, penyajian ini menampilkan tokoh dengan karakter berlainan, sehingga akan menarik sebagai sebuah gaya penampilan genre seni pertunjukan tari gaya Yogyakarta, misalnya di era Hamengku Buwana VIII banyak ditampilkan genre seperti ini sekedar untuk memenuhi kebutuhan cara kemas dalam upacara perjamuan protokoler dan seremonial.

ethnochoreography
(Ingg.)

: nama istilah untuk karya kreasi pertunjukan tari yang mendasarkan diri pada penjelajahan wilayah ide-ide simbolis dan pandangan etnisitasnya, istilah ini semula digunakan Gertrude P Kurath serta diacu juga oleh Made Bandem untuk melandasi bentuk kreasi karya budaya tari etnik non Barat.

G

gadhung mlathi (J) : nama motif pada busana prajurit Nyutra dengan ciri-ciri kain dominasi warna putih dan di sepanjang tepiannya berwarna hijau tua, arti lain dari sebutan untuk nama pintu gerbang di bagian selatan istana pusat (dekat Kemandungan selatan) disebut dengan Regol Gadhung Mlathi.

- gelas sloki* (Ind.) : sejenis gelas yang secara khusus lazim dipergunakan untuk minuman berkadar alkohol.
- gendéra* (J) : nama lagu untuk prosesi jalan prajurit Jagakarya sewaktu sedang berlangsung upacara Grebeg.
- gladhèn* (J) : latihan secara tradisional dalam rangka kepentingan tradisi, upacara, seremonial, dan protokoler kerajaan di zaman dulu, dalam bab ini dapat dicontohkan seperti *gladhèn* perang, *gladhèn* prajurit, atau pun *gladhèn* beksan.
- gupernemen* (J) : istilah bagi orang Jawa untuk menyebut pemerintahan kolonial Belanda atau pegawai pemerinyahan Belanda.
- gupernuran* (J) : rumah dinas Gubernur Belanda di wilayah kolonial.
- H
- hajang dalem* (J) : sedekah raja Jawa diwujudkan simbolis, dalam usaha-usahanya menjalin hubungan keseimbangan vertikal maupun horizontal. Contoh dalam pelaksanaan *hajang dalem* yakni dalam prosesi upacara Grebeg, sedekah raja berupa *hajang dalem* pareden atau gunung diperebutkan oleh sejumlah rakyat banyak.
- Hamengku Buwana* (J) : pemelihara dunia.
- high culture* (Ingg.) : budaya tinggi, kualitas budaya tinggi, atau dalam konteks sering diacu sebagai budaya yang muncul dari istana.

I

impur alus (J) : nama ragam gerak tari gaya Yogyakarta untuk karakter halus, dan rendah hati.

impur kagok (J) : nama ragam gerak tari gaya Yogyakarta untuk karakter gagah dan rendah hati.

in cognito (Lt) : berlaku menyamar.

J

jajar (J) : pangkat terendah dalam hierarki pegawai istana, nama peran dalam tari Lawung gaya Yogyakarta.

jogèd jèngkèng (J) : istilah tradisional untuk sebutan ciri penampilan dramatari opera Jawa *Langen Mandrawanara* yang diciptakan oleh K.R.Ad. A. Danureja VI.

jogèd ndhodhok (J) : istilah tradisional untuk sebutan ciri penampilan dramatari opera Jawa *Langendriya*, yang diciptakan oleh K.G.P.A.A. Mangkubumi.

Jogèd Mataram (J) : konsep filsafat dan estetika tari Jawa gaya Yogyakarta, yang termuat dalam dialog antara Tirtakusuma dengan Sultan Hamengku Buwana I pada Babad Giyanti Pungkasan atau Babad Prayud.

jumenengan dalem (J) : peringatan ulang tahun kenaikan tahta raja Jawa (menurut tahun Jawa).

jurubasa (J) : penterjemah, translator, seperti tertulis dalam sumber-sumber tradisional lama, seringkali dituliskan posisi atau tempat duduk seorang jurubasa di sebuah pertemuan resmi antara Sultan dengan Residen atau pun Sultan dengan Gubernur/ Gubernur Jendral.

K

- kagungan dalem* (J) : milik raja.
- kalang kinantang alus* (J) : nama ragam gerak tari alus untuk karakter halus dan dinamis dalam hal ini dapat dicontohkan antara lain Prabu Dasalengkara, Prabu Jungkung Mardeya, dan Prabu Sri Suwela.
- kalang kinantang gagah* (J): nama ragam gerak tari gagah untuk karakter gagah dan dinamis dalam tari gaya Yogyakarta, dapat dicontohkan dalam hal ini antara lain, Prabu Baladewa, Prabu Salya, serta Prabu Seteja.
- kalifatulah* (Arb.) : bahasa Arab yang berarti seorang wakil Tuhan di bumi.
- kangjeng eyang* (J) : neneknda yang terhormat.
- kangjeng rama* (J) : ayahanda yang terhormat.
- kangjeng tuwan residen* (J): paduka tuan residen yang terhormat.
- kangjeng tuwan sekotaris* (J): paduka sekretaris yang terhormat.
- kanigaran* (J) : sebutan bagi busana yang dikenakan Sultan berupa baju resmi berdesain lengan panjang warna hitam, dan bersulam benang emas serta mengacu pada desain kepala nama kuluk kanigara.
- kapang-kapang* (J) : pola gerak kaki melangkah gontai pada genre tari Bedhaya atau tari Srimpi gaya Yogyakarta.
- kapi* (J) : sebutan untuk kera kecil.
- karesidenan* (J) : rumah dinas seorang residen.
- karsa dalem* (J) : kehendak raja.
- klangenan dalem*(J) : istri tidak resmi, selir, yang berarti sangat disenangi oleh raja.
- kethèk rucah* (J) : kera kecil agak liar.
- kuluk* (J) : desain penutup kepala asli Jawa seperti pot terbalik.

kuncungan (J) : desain arsitektur berupa rumah persegi empat di depan bangunan utama joglo.

L

lampah macak (J) : pola gerakan kaki untuk prosesi prajurit Kraton dalam mengawal hajad dalem paredèn di sepanjang Pagelaran hingga Alun-alun Utara.

lampah mares (J) : pola gerakan kaki untuk prosesi prajurit Kraton dalam mengawal hajad dalem paredèn, tetapi dilakukan dalam tempo yang cepat.

lurah (J) : pangkat ketiga (di atas jajar dan bekel) dari bawah dalam hierarki pegawai istana.

M

Mangkunegara (J) : penyangga negara

miwir asta dhengklik (J) : ragam khusus untuk karakter kera kecil yang masih agak liar.

N

ngabektèn (J) : sejenis upacara adat bersujud disertai mencium lutut raja/orang yang dituakan.

nDalem (J) : rumah bangsawan tinggi, biasanya rumah seorang putra-putri raja, pegawai tinggi istana setingkat Bupati atau Nayaka.

O

ondhar-andhir (J) : nama lagu iringan kesatuan prajurit Dhahèng di Kraton Yogyakarta.

ongkek (J) : gerak tari yang biasa dilakukan setelah gerak nggrudha .

P

Pagongan (J) : bangunan arsitektur di dalam Masjid Besar, dan biasa digunakan untuk menempatkan dua perangkat gamelan pusaka dalam upacara Sekaten atau peringatan Maulud Nabi Muhammad SAW.

pakem (J) : pola alur resmi/standar ceritera.

Paku Alam (J) : poros alam.

Paku Buwana (J) : poros bumi.

palilah dalem (J) : izin raja.

pamengkang (J) : ruas jalan yang memisahkan jarak di antara Regol Brajanala dengan Regol Srimanganti.

pancatan (J) : sejenis kursi berkaki pendek berfungsi sebagai alas kaki seorang raja.

pangéran lurah (J) : seorang putra raja yang bertugas sebagai pimpinan dari semua putra laki-laki raja, kecuali putra mahkota.

pangéran sentana (J) : pangkat tertinggi dalam karir bagi pegawai istana.

parang rusak (J) : motif kain hanya untuk raja, atau putra mahkota.

pepatih dalem (J) : perdana menteri.

plangkiran (J) : nama lagu iringan kesatuan prajurit Surakarsa di Kadipatèn Anom.

pusaka dalem (J) : senjata andalan raja.

putra dalem (J) : putra raja.

R

raja keputrèn (J) : koleksi perhiasan dan aksesoris.

rangsang (J) : nama lagu iringan kesatuan prajurit Bugis di Kepatihan Danurejan.

ringgit cina (J) : kelas penari Wayang Wong terendah di masa pemerintahan Hamengku Buwana V.

- ringgit encik* (J) : kelas penari menengah di zaman pemerintahan Hamengku Buwan V di Kraton Yogyakarta.
- ringgit gupermen* (J) : kelas penari tertinggi di zaman Hamengku Buwana V.
- S
- sampéyan dalem* (J) : kaki raja.
- sekar suwun* (J) : nama pola gerak tari gaya Yogyakarta untuk peran wayang berhati keras, raksasa, dan penampilan.
- selir* (J) : (lihat *klangenan* di bagian sebelumnya).
- sentana dalem* (J) : kerabat raja, mulai dari putra raja, cucu, cicit, piut, anak piut, hingga cucu piut, dan seterusnya.
- sikepan* (J) : jenis baju tradisional Jawa untuk pegawai istana dalam kepentingan formal, dengan warna dasar hitam umumnya dibuat dari bahan laken atau kain bludru hitam.
- sikepan antrakusuma* (J) : sama seperti sikepan biasa, tetapi bahan kain bermotif kotak-kotak tiga warna.
- songsong* (J) : payung kebesaran lambang status.
- standing occasion* (Ingg.) : bertepuk tangan sambil disertai dengan berdiri secara agak lama.
- T
- takwa* (Arb) : dari kata Arab berarti berbakti atau patuh, tetapi dalam konsepsi desain baju tradisional Jawa menjadi sebuah model baju tradisional lengan panjang, dengan penutup leher atau gulon dan berkancing 6 buah, sebagai simbol Rukun Iman, dan ujung lengan atas tertutup dengan kancing berjumlah 5 di masing-masing ujung

- lengan yang disebut dengan belah banten. Secara tradisional perancang awal baju takwa adalah Sunan Kalijaga. Kemudian diperbaharui oleh Sultan Hamengku Buwana I.
- tayungan* (J) : pola gerak langkah kaki pada tari alus gaya Yogyakarta.
- timbangan dalem* (J) : ungkapan perintah resmi Sultan kepada para bawahannya, ini berlaku tidak terkecuali bagi para pangeran hingga abdi dalem.
- tingalan dalem* (J) : hari ulang tahun Sultan, biasanya juga mengacu pada tanggal Jawa.
- tumbuk dalem* (J) : ulang tahun raja dengan kelipatan 8 tahun.
- U
- udheng gilig* (J) : desain topi tradisional dan masih menyisakan bagian atas kepala seperti yang digunakan Prajurit Nyutra di Kraton Yogyakarta.
- udheng nyekok* (J) : desain topi bagian dalam untuk prajurit Dhaèng dan Bugis
- upacara dalem* (J) : beberapa fasilitas fisik yang mendukung kenaikan tahta seorang raja, termasuk di sini adalah singgasana raja, dan Masjid Pathok negara.
- V
- van arcken* (Bl) : Nama Toko di Surabaya dan Jakarta yang sering mendapat pesanan dari Kraton Yogyakarta dan para bangsawan tinggi Yogyakarta. Sering juga digunakan untuk memudahkan sebuah koleksi perhiasan dan beberapa set atau perangkat pendukung perhiasan termasuk

aksesori untuk tari yang dipesan dari toko tersebut.

Vorstenlanden (Bl)

: nama lain untuk daerah swapraja.

W

wasiyat dalem (J)

: pesan atau wasiat raja.

wayah dalem (J)

: cucu raja

wiyosan dalem (J)

: ulang tahun raja dalam hitungan kalender Jawa.

Y

yasan dalem (J)

: hasil ciptaan atau keasi.

**FRAGMEN RINGGIT TIYANG
LAMPAHAN “RAMA NITIS”
KANGGEM SEMUAN
SURYA KAPING 14 NOPEMBER 81**

L a g o n Jugag Slendro Nem.

“Sumbaga kinara wistha – Sang murdeng langening beksa – Yun lumekas ring mataya manganti swareng pradangga”.

K a n d h a

Sebetbyar Wahuta! Hanenggih kapintontonaken punika, lelangen ringgit tiyang, methik saking carios Purwa, lampahan “RAMA NITIS”.

Wahuta! Kocapa hingkang wonten Kraton Pancawati, sanga Prabu Ramawijaya, hingkang karsa lenggah siniwaka, kadhep sagung para sentana, miwah wadya bala.

Mangkana wiyosira Sri Narendra, binarung krawitan swareng pradangga.

Gendhing “KRAWITAN” Sld.6 – ringgit majeng
beksa gentosan sami kendel gawang – Gangsa
kalajengaken – P l a y o n –
Sawanipun R Sengga lan Ki Lurah Semar –
dumugi – tengah – SUWUK –

Lagon Jugag Sld. 6

“Langkung sukaning wardaya – sira Prabu Ramawijaya – mulat praptanya Senggana – miwah ki Lurah Semar – 0 –

P o c a p a n

Rama

1. Pageya kakang Semar, prapta-
nira sengana ana negara
Pancawati

Semar

1. Enggih kulo tampa,
Hlakov kula adoh adoh
di gawa Sengana tekan
mriki niku onten wigati
napa

2. E hla, beja temen awakku
dene isih ethuk kaperca-
yan kang gede

Barata

1. Kawula nuwun Kakaprabu
keparenga kula matur u-
ningga manawi dimas
Leksmana sak sampuni-
pun batang cangkrimani-
pun diajeng Antraka-
wulan, lajeng sami
lambang asmara

Leksmana

1. Mangke ta Kakaprabu Barata
punapa dene Kakaprabu
Ramawijaya, babar pisan kula
mboten tumindak culika malah
sak sampunipun kula ngatur-
aken werdining Sastrajendrayu-
ningrat, kakangmbok Antraka-
wulan ingkang motha-motha
dateng kula, pramila kula lajeng
lumajar sowan wonten ngarsani-
pun Kakaprabu punika.

Leksmana-Barata- Trugna Sareng

2.

Rama

Hiya jagad dewa Bathara,
yen mangkono Taman
Banjarwiduri kalebon
duratmaka Dimas
Leksmana inggal cekelen
duratmaka, Yayi Brata lan
Dimas Trugno tutno
lakune yayimas Leksmana

Leksmana-Barata-Trugna sareng

2. Kawula nuwun inggih dateng sendika

Gangsa Playon Sld. 6 – Lesmana – Barata –
Trugna – bidal nengen – Gangsa Suwuk. –

K a n d h a

“Wahuta sak pengkerira Raden Leksmana, katalika gegering paseban njawi, sowanira duta nata hing nagari Mbikukung, Prabu Dewantaka tindakira hakarya gegering kang samaya sumewa”.

Gendhing “GEGER SAKUTHA” Prabu
Dewantaka saking tengen – beksa maju gending
– pendapan majeng – tancep – S u w u k –

Lagon Jugag Sld. Nem.

“Mulat ingkang nembe prapta – Prabu Sri Batara Rama – langkung kagyat ing wardaya arum wijiling wacana”

Rama

1. Kisanak ingkang nembe prapta
keparenga kula anila krama,
sinten sinambating wangi lan
pundi ingkang pinangka

2. Punapa wigatinipun rawuh
jengandika

Prabu Dewantaka

- 1 . Kula dinuta Kaka Prabu
Begasuro saking nagari
mBikukung, nama Kula
Prabu Dewantaka
2. Kula kautus Kaka Prabu
Begasuro, kinen angebun-
ebun ingkang, anejawah
sonten, Dewi Antraka-
wulan dadoso tetimbang-
an mukti Kraton
mBikukung

3. nDadosna kawuningan manawi
diajeng Antrakawulan sampun
kagarwa Yayi Prabu Barata

3. Senadyan mekatena,
Dewi Antrakawulan
kedah kula suwun,
menawi dewaji
mboten merengaken
Negari Pancawati bade
kula damel sungsang
buwana balik

Gangsa Plajaran Senggana Gino-terus nglarak
Dewantaka - Gangsa - Rep -

Rama

1. Yayi Narpati Sugriwa, sarta
kabeh wae ayo padha metu
njaba, aja kalayatan

Sadaya Sareng

- 1 . Inggih dateng sendika

Gangsa Gesang - Sedaya bidal nengen - lajengan
medalipun Prabu Dewantaka lan Senggana
saking kiwa - Trus Perang - Raja Pejah - Rama
Cs. sami nungka - Rep -

Pocapan

Rama

1. Senggana, sun waspadakake,
jenengsira bisa ungguling
yuda
2. Yen kaya mangkono Senggana,
mlapata lakune yayi Leksmama
yen ana baya pakewuh aja
nganti nguciwani

Senggana

- 1 . Kurnon kanjeng dewaji
inggih
2. Kawulo nuwun inggih
dateng sendika

3. Yayi Narpati Sugriwa, yayi Prabu
Wibisono sarta kabeh wae
dherekna lakuku manjing ing
kadhaton

Sadaya sareng

3. Kawula nuwun inggih
dhateng sendika

Gangsa Gesang - senggana bidal nengen - Rama
Cs. ngiwa - Gangsa Suwuk -

Lagon Jugag Sld. Nem

Gegancangan tindakira - Sira dyan Bambang Senggana - daya-
daya inggal putra prapta - sinigeg ingkang winursita - a -

Kandha

Wahuta! Laris tindakira Raden Bambang Senggana ingkang arsa
mlapat tindakana Raden Leksmna mring Taman Banjarwiduri.
Sabetbyar Wahuta! Kocapa ingkang wonten Taman Banjarwiduri,
sagung para putri, hingkang harsa mengenggar-enggaring
panggalih. Dhasar samya sulistyaning warna, yen sinawang saking
mandrawa, lir kusuma kengis sunaring ywang diwangkara.

Gendhing “Onang-onang manis” Pelog 6 -
medalipun putri-putri saking kiwa - beksa
dumugi tengen - sak telasipun beksa Gangsa
kalajengaken Plajaran - putri-putri sami lumebet
- Medalipun Dewi Antrakawulan lan Janaka
saking kiwa - dumugi tengen kendel - Gangsa
Rep - Rambangan - Kinanti Plg. Nem -

“Yayi Dewi puja ing sun - Tuha sulistyaning warni Sun
emban sun lela-lela - Timbangana brangta mami Dadsya
jatu kramaning wong - Nganti tumekaning lalis.

Gangsa Playon Leksmna saking tengen -
Janaka kalarak - Pancakara - R. Senggana
nimbrung Janaka kabuncang maruta kentas
nengen - Medalipun Prabu Barata, Trugna,
Antrakawulan saha putri-putri saking tengen
Leksmna Senggana mapan wonten sisi kiwa -
Gangsa Rep -

Pocapan

Barata

1. Yayimas Leksamana, jenengira
bias ungguling yuda
2. Yen kaya mangkono, kabeh wae,
ayo inggal sowan kaka Prabu
Rama Wijaya matur saniskara-
ning karya

Leksmana

1. Kakaprabu inggih

Leksmana/Senggana sareng

2. Kawula nuwun inggih
dateng sumangga.

Gangsa Gesang - sadaya bidal ngiwa - Suwuk -

Lagon Jugag Plg. Nem

“Lepas tindakira radyan - Babo - daya-daya, inggal prapta - Ae
anahing Nagari Pancawatya”

Kandha

“Wahuta”! ing Lepas tindakira Sang Prabu Barata sak kadang, harsa
sowan Sang Prabu Ramawijaya hing Nagari Pancawati.
Sebetbyar Wahuta! Kocapa hing Kahyangan Jugringsalaka, Sang
Ywang Jagadnata hingkang arsa mahya sinewaka, hamepak
sagung para Jawata, tanapi para Yang-yang. Mangkana saking
agenging kang samya sumewa, lir mega mendhung ywan
tingingalan”.

Gendhing “MEGA MENDHUNG” Plg. 6 Beksa
Gentosan - Guru majeng - Gangsa Rep -

Kandha

“Hanenggih punika warnanira pasewakan hing Jungringsalaka,
Sang Ywan Girinata, kang harsa lenggah sinewaka, mungwing Bale
Marcukundha, sinogga Sapi Gumarang, ingayap sagung para
Widadari.

Lenggahira Sang Ywang Girinata, kadhep Sang Uwang
Kanekaputra, kang nganti sagung para Jawa. Sajroning lenggah
sinewaka, tansah menggalih gara-garaning marcapada kang
sumunduling Suralaya Titi mang kana yitnarira Sang Ywang
Jagatpratingkah.”

Gangsa Seseg lajeng Suwuk - Kawin Sekar
Ageng KILAYUNEDHENG Plg. Bem.

“Hiwigna mas - tahu nama sidhem - Sang Ywang Jagadnata -
Narpa Jawata pantes ingayap - sagung waranggana - Dewi
Hariwanda - Swara Laksmindah - riwusnya tekap - ing Lokabawana
- menggep Bale Marcu - Kundha mrakata - Surapsara Ywang
Sangkep neng byantara - ing Junggringsalakata - Surapsara Ywang
Sangkep neng byantara - ing Junggringsalaka - abra winulat”.

Pocapan

Guru

1. Kakang Narada, para Jawa hing
Kayangan Junggringsalaka, napi
pepak samya mangarsa nrapsila
2. Dahat kacaryan tyas ulun ywan
kadya mangkana. Kejawi puniku
Kakang Narada punapi kang karya
gara-garaning Marcapada dene
ngantya sumunduling Suralaya

Narada

1. Ohok! Yoga para
jawata, enggeh pepak
samya mangarsa nrap-
sila kapya
2. Ohok Enggeh Ad
Guru, Kang Karya
gara-garaning Marca-
pada, mboya wonten
sanès para wanara
Pancawati kang wus
ndungkap wangsul
mring kasidan jati saha
Kaki Prabu Rama-
wijaya, Leksmāna,
miwah Sinta wus tekap
titi mangsa, manuksma
mring Kaki Prabu
Kresna, Janaka miwah
nini Sembadra. Pra-
mila, sumangga Adi
Guru

3. Kang dadya kawismaya ulun,
Kakang Narada miwah Kaki
Brama tumurun mring Marca-
pada anggobong sagung para
wanara, kejawi Kaki Senggana,
miwah Jaya Anggodo

3. Enggeh dhateng sendika

4. Kejawi puniku, kita sekseni
panitising Kaki Prabu Rama-
wijaya, Leksmama miwah
Sinta, maring Kaki Prabu Kresna,
Janaka miwah Sembadra

4. Adi Guru enggeh

5. Ywan kadya mangkana, haywa
kalayatan

5. Enggeh dhateng sendika

Gangsa Plajaran Plg. 6 - Narada lan Brama bidal
nengen - Gangsa Rep -

Pocapan

1. Yoga ulun para jawata, sanis-
karaning karya ulun pasrah
mring kita kapya.

1. Enggeh dhateng sendika

Gangsa Gesang - Bathara Guru wangsul ngiwa
para Dewa sami nengen sadaya - Gangsa Suwuk -

Kandha

Wahuta! Lepas tindaknya Sang Ywang, Bathara Narada, miwah
Sang Ywang Bathara Brama, kang harsa hanekseni panitisira Prabu
Ramawijaya sak kadang, tanapi keng ngobong para wanara hing
Nagari Pancawati Bawanira Ratu Gung, Binatara sakala
handhatengaken pangaribawa gara-gara. Hapata pratandane gara-
gara, bumi goncang-ganjing, lindhu kaping pitu sadina, obahing
jagad prakempa, samodra kadya kinocak, kopat-kapit pethite
Ywang Anantoboga, Gunung tarung pada Gunung akeh kayu sol
kaprapal, ambelasah katempuh ing latu mangalad-alad, swaranira

gumuruh tekap ing ondar-andir bawana, kawah Candradimuka lir kinebur, udan barat salah mangsa, bledheg thatit aliweran, mobyar-mobyar pindhha dhedhet era wati.

Gangsa “SAMPAK GARA-GARA” Sld. 9 -
Medalipun Prepat Panakawan - sami gegujengan
sawatawis - Gangsa Suwuk

Pocapan

Petruk

1. Giro! iki ana satriya bagus,
dedege angringin sungsang,
apengawak banyu, guwaya
teja, nganti wanita ayu. Heh
ngakua sapa jenengmu
2. Babo-babo. Heh cah ayu,
enggal ngakua sapa kang dadi
aranmu
3. Aku nata ing nagara Ngiman-
taka, jejuluk Prabu Newatakaca
Heh Mintaraga, tak jaluk diajeng
Wara Supraba, arep tak garwa
4. Ehae! klakon mati dening aku

Gareng

1. Aku saka pertapan
Ngendrakila aran
Begawan Suciptahening
hiya Mintaraga. Dene iki
calonku ning takonana
dewe

Bagong

2. Aku widadari saka
Kayangan Junggring-
salaka Wara Supraba
aranku. Hla kowe buta
sapa jenengmu

Gareng

3. Besuk ora oleh saiki ora
oleh
4. Katokna sak budimu

Gangsa “SAMPAK GARA-GARA” Perang
gentosan pejah lajeng Gangsa Suwuk
kalajengaken - gegujegan tetembangan sawataris
- telasipun pocapan kados ngandap punika

Petruk

1. Kang Gareng, Bagong, aja
enak-enal kelingan kuwajib-
ane lan wektu iki ndara Janaka
ora katon sowan, mulane ayo
pada sowan ana negara
Ngamarta

Gareng/Bagong

1. Hiya ayo truk sowan alon-
alonan

PETRUK Bawa sekar Ageng
“CITRAMENGENG” Sld. 9

“Risang maha yekti”

(Jineman: Sareng) : Riwus sing semadi - mungkwing pacrabaab -
dangu aningali wijiling sasongka - sangking
graning ardi -

Karenan tyas ira - alon angandika

Katampan Gending “UDAN SEJATI” Sld. 9
Jejer Ngamarta - majeng sareng - endel - Suwuk
-

Kawin Sekar Ageng “BANGSAPATRA” Sld. 9

“Risedhengnya - Sri Darmakusuma - pinarak ing dhampar mas -
amanggihi - Sri Bhatara Kresna - pepek wadya sumewa - ambelabar
- lir samodra bena - busana warna-warna - risang Bima - Nangkula
Sadewa - nyandhang Wimbaning sabda - O”

Pocapan

Ngamarta

1. Kaka Prabu Bathara Kresna
sanget bingahing manah kula,
dene Kaka Prabu rawuh wonten
ning Negari Ngamarta
2. Kaka Prabu ndadosna kawu-
ningan, bilih Kakang Semar
sarta adimas Janaka kendran
saking Negari Ngamarta
3. Yen kados makaten, wangsul-
ipun kakang Semar sarta adimas
Janaka kulasumanggakaken
Kaka Prabu
4. Inggih dhateng sumangga, kula-
kula ngaturi raharja tindak jeng
sendika

Kresna

1. Yai Samiaji inggih
2. Yai Samiaji inggih.
Saking panginten kula
kakang Semar du-
mung wonten Negari
Pancawati, dene Kaipe
Janaka wonten Taman
Widurisabda
3. Yai Samiaji inggih.
Yen kados makaten,
keparenga kula nyu-
wun pamit ngupadi
kakang Semar punapa
dene kaipe Madukara,
nganthi sadaya kadang
Pandhawa Dwarawati
4. Inggih dhateng anu-
wun. Ayo Adimas
Werkudara, sarta
kabeh wae ayo kala-
yatan

Gangsa plajaran Sld. 9 - Kresna kadang nengen
- Prabu Puntadewa ngiwa piyambak dhawah
kantun - Lajengan medalipun Kresna Cs. Saking
kiwa - Janaka saking tengen - Kresna dumugi
tengah nampi dhawuhipun Janaka - tata lenggah
- Gangsa Suwuk -

Lagon Sld. 9 Jugag

“Kraton gumbiraning driya - Prabu Kresna myang pra kadang -
panggyalan radyan Janaka”

Pocapan

Kresna

1. Kaipe Janaka, dene jenengpara
tiba ana ngrasaningsun, ana apa
inggal sira matura

Janaka

1. nDadosna kawuning-
an, nalika kula wonten
Taman Banjarwiduri
pepanggihan lan Dewi
Antrakawulan kula
kalarak sak tunggaling
satriya, temah dados
Pancakara, wekasan
kulo kabucal dening
wanara Seta, dhawah
wonten ngarsa Paduka
Kaka Prabu

2. Yen kaya mangkono, kulup
Kucanegara, sira aja wedi
kangelan rebuten kakang Semar
kang ana Negara Pancawati,
dene inghun sak kadang uga
ngodhol lakunira

Gathutkaca

2. Kuron inggih dhateng
sendika

Gangsa Plajaran - Sld. 9 Gatutkaca ngrumiyini -
nengen - kasusul Kresna Cs. ugi nengen -
Lajengan medalipun Prabu Begasura sak kadang
saking tangan - Garuda putri lan jim saking kiwa
- dumugi tengah kendel - katungka sowanipun
Togog lan Sorohito - Gangsa Suwuk -

Ada-ada

Gurawalan praptanira - cingak sagung kang sumewa - garhita yen
ana karya

Pocapan

BENGASURA

1. Iku kulo Rudraksa - kala Birawa
tekamu agita-gita ana apa inggal
matura

2. Giro! Ora patut Wanara Seta,
wani merjaya kongkonangku,
iya diayonana ora wurung sida
sirna dening aku Giro!
Patih Dirgamadenda, Kaka Prabu
Yayi Dewi kabeh wae, sumangga
sami nglurug dhateng negari
Widuridsabda ngrebat diajeng
Antrakawulan

Jim kalih sareng

1. Kulo non kanjeng
dewji, kula inggal
nyaosi priksa, yen
utusan dalem Prabu
Dewantoko, dumugu-
ning pralaya dening
wanara seta Pancawati

Sadaya sareng

2. Kawula nuwun inggih
dhateng sendika

Gendhing lurungan “DHANDANG GULA
KENTAR” Sld. 9

Lurungan - Gangsa plajaran Sld. 9 - terus bodol
ngiwa - Suwuk -

Kandha

Wahuta! Lara tindakira Prabu Begasura sawadya balanira, karsanira karsa ngrebaseng yuda mring negari Widurisabda, ngrebat Sang Dyah Dewi Antrakawulan.

Sabetbyar Wahuta! Sigeg gentya ingkang kocapa, Sang Prabu Ramawijaya, harsa mapakaken sowanira ingkang Rayi Prabu Barata ingkang mentas ngulati Raden Leksmana anggenira nyepeng duratmaka, wonten hing Taman Banjarwiduri, yata mangkana tindakira inggal-inggalan.

Gangsa Plajaran Pelog Barang - Prabu Rama lan Wanara saking kiwa - Prabu Barata, Leksmana, Trugna Senggana lan putri saking tengen - dumugi tengah kendel - Gangsa Suwuk -

Lagon jugag Plg. Barang

“Pepanggihan mring pra kadang - Babo - Sang Prabu Ramawijaya - Prabu Barata myang kadang - Sri Rama arum ngandika.”

Pocapan

Rama

1. Yayi Prabu Barata, kaya kapriye anggo nira ngulat Dimas Leksmana, nyekel duratmaka
2. Yen kaya mangkono, yayi Narpati Sugriwa, yayi Prabu Barata, apadene kabeh wae mangertiya, iki kang dadi lantaran

Barata

1. nDadosna kawuning-an, yekti duratmaka punika memper adhi-mas Leksmana ngaken nama Janaka saking Ngamarta, nanging duratmaka saget angoncati

manukmaku mring Nata Dwara-
wati sarta kadang Pandawa.

Sugriwa/Barata sareng

2. Punapa makaten
Kanjeng Dewaji/Kaka
Prabu

3. Hiya mangkono yayi.

Kandha

Wahuta! Deneng dumugi anggenira amya wawan sabda, katungka
sowanira Raden Jaya Anala. Yata mangkana plajarira asigra-sigra.

Gangsa Plajaran Plg. Barang Jaya Anala saking
tengen - dumugi ngajeng kendel - Gangsa Suwuk
-

Ada-ada

Gunawalan praptanira - radian Jaya Anala - karya cingak kang
sumewa.

Pocapan

Rama

1. Iki Jaya Anala, dene lumayu
kaping andem ana apa inggal
sira matura

Anala

1. Kurnoknon. Non
kanjeng Dewaji kula
inggal nyaosi priksa,
yen Ki Lurah Semar
ical dinusta duratmaka
saking Negari
Ngamarta

2. Hiya Jagad Dewa Bathara,
Senggana, sira aja wedi kangelan,
cekelan duratmaka kang ndusta
Kakang Semar

Senggana

2. Kurnon inggih dhateng
sendika

3. Yai Narpati Sugriwa, sarta kabeh
wae sira padha tata-tata sak sumek-
taning ngayuda, yen ana baya
pakewuh aja nganti nguciwani

Sedaya sareng

3. Kawula nuwun inggih
dhateng sendika

Gangsa Plajaran Pelog. Br. - Sadaya sareng bidal
nengen - Lajengan medalipun R. Gatutkaca
mbekta Semar - Senggana ngetutaken - prang
rebatan Semar - Senggana kawon - Gatutkaca
ngoncati Rama Cs. mrepeki saking kiwa - Gangsa
Rep.

Pocapan

Rama

1. Kaya kapriye Senggana anggon-
ira nyekel duratmaka

Senggana

1. Kornon kanjeng
Dewaji, duratmaka
saget ngoncati sarwi
mbekta Kakang Semar

2. Yen kaya mangkono, ayo kabeh
wae, inggal ngrebaseng prang,
mring kadang Pandhawa

2. Inggih dhateng sendika

Gesang Geseng - sedaya bidal nengen - Gangsa
Rep -

Kandha

Wahuta! Yatamangkana para wadya wanara Pancawati, wus samya
ayun-ayunan yuda mring wadya Pandhawa Dwarawati.
Campuhing yuda reg binereg tan ana kang ngeman pati. Para
wadya Pancawati katon kabyatan lawan, mendhelong barisannira.
Kocapo Raden Jaya Susena lan Raden Jaya Anala Hanulya/
mangsah ing rana, kapethukaken Raden Harya Sentayaki. lahing
kana nyat nulya majeng.

Gangsa gesang - Sentyaki saking kiwa -
Jayasusena anala saking tengen - dumugi tengah
terus perang

- Raden Jaya Susena sami keplajar - Sentyaki nglantak
- Terusan wedalipun R. Ontosena mengsah Raden Suwida -
Suwida kaseser ngocapati - R. Triyonggo nimbrung nanging
ugi kawon
- Raden Jaya Anggada majeng kepak R. Ontoreja dumugi
tengah kendel Gangsa Suwuk

Ada-ada

Gya pinapak sang prawara tandya wang-wang kalih pisan wang-
wang sura kalih pisan

Pocapan

Anggada

1. Prajurit sapa aranmu maju sura
ngadilaga.
2. Aku Jaya Anggada, Ontoreja
dak jaluk Kyai Semar
3. Giro! Babo Ontoreja klakon sirna
dening aku

Ontoreja

1. Satriya Jangkarbumi,
Ontoreja aranku, lha
kowe kethek sapa
aranmu
2. Giro! Ora oleh apa sak
gendhingmu dak
tadahi
3. Mara cobanen

Gangsa Gangsaran - Perang - Anggada keplajar
- Rewanda rucah majeng ugi sami keplajar
sadaya
Gangsa Plajaran - Ontoreja nglantak nengen -

Terusan wedalipun Narpati Sugriwa mengsah Raden Werkudara saking sembahan ulap-ulap - terus ndawahaken majeng gendhing Gendhing SUMIRAT Plg. Barang - dumugi tengah - Suwuk -

Ada-ada

“Hu madeg suraning driya sira - Narpati Sugriwa - lawan Harya Werkudara.”

Pocapan

Sugriwa

1. Satriya gagah pideksa, ngakua sapa kang dadi aranmu, maju sura ngadilaga
2. Aku pepatihing Negara Pancawati aran Narpati Sugriwa. Werkudara dak jaluk kakang Semar
3. Giro! ora patut Werkudara, ayo prang arep
4. Ora talah Werkudara, pupune di-alang-alangke

Werkudara

1. Aku satriya Jodipati Werkudara aranku, hla sapa jenengmu
2. Gira! aja waton ngucap, dak kukuhi Kadang Semar
3. Hiya mayo

Ganjur - Perang - Sugriwa keplajar - Bima nglantak nengen - Gangsa Suwuk -

Kandha

“Eling pra senapati Pancawati keplajar. Nyata, nyata. Wahuta, dhadal larut tan manggga puliha para wadya Pancawati, ngantya lir bendungan bedhah, hamung kantung lajerira, datan sanes kajawi hamung Prabu Ramawijaya. Sareng mulat risaking wadyanira,

sigra mangsahing rana, kadherekaken dyah ayu Wara Shinta miwah Raden Leksmanawidagda. Kocapa Sri Bathara Kresna sareng mulat Prabu Ramawijaya mangsahing rana, mulya den papakaken, nganthi Dewi Wara Sumbadra lan Raden Janaka. Hlahing riku yen sinawang mandrawa, nyata pantes dadya Prabu Tamaning ngadilaga.”

Gendhing Prabu Manukma Plg. Barang - Majeng
Gendhing Gangsa nDawah Plajaran Narada lan
Brama dhateng Gangsa Suwuk -

Lagon Plg. Br. Jugag.

Alon tata langgahira - Babo - Sira Ywang Bathara Narada - Mulat
sagung kang sumawa alon wijiling pangandika.

Pocapan

Narada

1. Ohok! Hong nirdah pinara sabda
hiya ulun trima, kita mangastuti
marang ulun. Kaki Prabu Rama-
wijaya, dadya sumurup kita, ulun
dinuta Adhi Guru kinen ndhawuh-
ake mring kita, ywan kita sak
kadang wus tekan titi mangsa,
manukma mring kaki Kresna
sak kadang.

Rama Cs. lan Kresna Cs.

1. Hong Sang Ywang
Kanekaputra, ngastata
ngastuti, dewata,
dewati suruping netra
prayogi, hong mangas-
tuti Sang Ywang
pukulun

Rama

2. Kaki Kresna, Harjuna, Sembadra
dhawuh timbalanya Adhi Guru,
2. Sang Ywang pukulun
inggih

kita mampu panukmanya Kaki
Prabu Ramawijaya Leksamana
lan Wara Sinta

3. Ywa kadya mangkono, sumawi
kita samya murani panukmarina

Lagon ilustrasi REBAB - Kresna, Janaka, Sembadra -
tata Rakit lenggah - Rama, Leksmama - Sinta trisik
wonten sak wingkingipun - jengkeng - terus trisik -
mundur - jengkeng - mlebet ngiwa - Gangsa Plajaran
- Barata Cs. saking tengen, dumugi tengah kendel -
Gangsa Suwuk -

Pocapan

Narada

1. Kaki Prabu Barata, dadya kawruhan
kita ywan kadang kita kaki Prabu
Ramawijaya, Leksmama, miwah
Wara Sinta, wus manukma mring
kaki Kresna, Harjuna, miwah
Sembadra. Kang puniku kaki Barat
kita sawadya praja Widuri sabda,
prayoga samya kekadangan lawan
pra kadang Pandhawa Dwarawati
2. Kaki Prabu Kunta Wibisana
kita baliya mring Praja Singgela
madek nata, ngerhake sagung para
wadya
3. Kaki Brama, kita gya lumawat pra
kadang rewanda sarana pati obong

Tiga sareng

3. Kawula nuwun inggih
dhateng sendika
4. Kawula nuwun inggih
dhateng sendika

Barata

1. Kawula nuwun
inggih dhateng
sendika
2. Kurnun inggih
dhateng sendika

Brama

3. Ulun inggih
dhateng sendika

4. Ywan kadya mangkana, reh wus sampating karya, ulun pamit arsa makayangan

4. Inggih dhateng sumangga

Gangsa Plajaran Plg. Br. Narada lan Wibisana mabur ngiwa - sanesipun bodolan nengen - Brama mabur nengen - Lajengan Brama saking kiwa - Sugriwa Cs. saking tengen gangsa Suwuk -

Pocapan

Brama

1. Kaki Narpati Sugriwa, sarta para wanara kapya dhawuh timbalannya kanjeng Rama pukulun Sang Ywang Jagadnata, kita wus tekap titi mangsa bali maring kasidan jati, sarana uruping dahana
2. Kaki Senggana miwah kaki Anggada maksih laju ngamban sarana mertapa mring Kendhalisada lan Anggada madek nata mring Kraton Anggristina
3. Ywan kadya mangana, Senggana lan Anggada, sumawi kita budhak laksita ing ri semakin

Sugriwa

1. Kurnon inggih dhateng sendika

Senggana/ Anggada sareng

2. Kurnon inggih dhateng sendika
3. Kurnon inggih dhateng sendika

Gangsa Plavon Plg. Br. Senggana Anggada bidal nengen Gangsa Rep.

Pocapan

Brama

1. Sumawi kaki Sugriwa, miwah
para wanara caket mring
angga ulun

Sadaya sareng

1. Kurnon inggih
dhateng sendika

Kandha

“Wahuta! Para wanara Pancawati, riwusnya nampi dhawuhya Sang Hyang Bathara Brama, hanulya nyaketi Ywang Bathara Brama, Yata mangkana Ywang Bathara Brama hanulya sedhakep saluki tunggal, nutupi babahan hawa sanga mandeng pucuking grana, ngekes pancadriyanira. Sakala miji dhana mengalat-alat nempuh anggana para rewanda, sakala sami siran kapisanan.

Gangsa GANGSARAN Plg. Br. Wanara kaobong
kabekta minggir nengen sadaya - Gangsa Suwuk

Lagon Juqag Plg. Br.

“Sidhem premanem tan sabawa - babo - pra wanara - mring swarga mulya - dadya garising jawata.

Kandha

“Wahuta riwusnya para wanara den obong, wangsul dhateng kasidan jati, katon sidhem premanem data nana sabawa. Sebetbyar Wahuta! Sigeg gentya ingkang kocapa Prabu Sri Bathara Kresna sak kadang Pandhawa Dwarawati, kang samya mesanggrah wonten ing Nagari Pancawati. Wanci punapa wayahira samangke, wanci nggagat bangun kang rahina.”

Gendhing “RINA-RINA” Sld. Mny. Beksa sareng
- Gangsa Suwuk,
Sowanipun Garudha Wildata - Gangsa REP -
Sekar Ageng Lebda Jiwa

“Risedheng pra kadang Bratapandhawa - Miwah pra kadang Dwarawati samya.

Masanggarah mring Nagari Poncowati, Tan pegat mring kaprayitnaning kewuh.”

Pocapan

Kresna

1. Iki Garudha Wildata, tekamu sigra-sigra, ana apa inggal matura
2. Yayi Prabu Barata, Dimas - Dimas Werkudara sarta kabeh wae, je- ngandika sampun mring piyambak aturipun Wildata
3. Sumangga sami kapapakaken, sampun kalayatan

Wildata

1. Kurnon kanjeng Dewaji, kula inggal nyaosi priksa yen wonten mengsah andhatengi saking negari Bikukung dedamel sak- langkung ageng, damel risaking para kawulo. Kurnoknon
2. Wangsul karsani- pun kaka Prabu kados pundi/saiki karepmu kepriye
3. Inggih dhateng sumangga/hiya sak karepmu wae

Gangsa plajaran Sld. Mny 1/2 sadaya bodholan
- nengen -
- Lajengan medalipun Jim Kala Rudraksa - Kala Birawa saking tengen - kapapak R. Gatutkaca

- saking kiwa - mabur perang - jim kalih pejah -
Gatutkaca terus nengen
- Pati Dirgamadhenda saking tengen mengsah
Ontoreja saking kiwa - perang - patih pejah -
Bapang kaling ugi nimbrung ugi kawaon.
 - Ontosena mengsah buron wana 3, Buron
wana pejah sadaya.
 - Putri Tiga Banjarwiduri mengsah Putri Tiga
Bikukung - sami ngasta jemparing - perang -
putri Bikukung kawon sadaya - Prabu
Jayalengkara nimbrung - putri Banjarwiduri
keplajar R. Ongkowijaya tetulung - Prabu
Jayalengkara kawon - Suwuk

Kandha

“Eling para senopati Pikukung sami kapara tiwas, nyata. Kocapa Prabu Kala Angkara sareng priksa risaking wadya sigra mangsah hing ngayuda kapapak Raden Sentyaki. Lahing riku risang kalih nyat hanulya majeng.”

Gangsa Plajaran Sld. Mny. Prabu Kala Angkara saking tengen.

Gangsa Plajaran - Prabu Kala Angkara saking tengen - Sentyaki saking kiwa - dumugi tengah - Gangsa Rep. -

Pocapan

Kala Angkara

1. E hae, sapa satriya mapakake kang dadi yudaku
2. Aku Prabu Kala Angkara.
Setyaki, tak jalukj Dewi Antraka-
wulan

Sentyaki

1. Satriya Garbaruci
Sentyaki aranku.
Hla kowe sapa
jenengmu

2. Giro! Ora oleh, apa sak gendhingmu tak tadhahi.
3. E hae klakon dak rimah-rimah balungmu
3. Hiya mara cobanen

Gangsa Gesang Perang - ala Angkara pejah - Prabu Begasura ngamuk - Sentyaki mire - Werkudara majeng - Gangsa Gansaran - Prabu Barata ngasta jemparing nrambul - Begasura kajemparing tiwas - Bima lan Batara nglandak nengen - Dewi Nilawati lan Dewi Candrawati nitih Garuda saking kiwa lan R. Gatutkaca perang sawatawis - medak saking garuda - Srikandhi mengsah putri kalih - garuda Yaksa mengsah - Garuda Wildata, Garuda Briawan mengsah Gatutkaca - mlebet - nengen -

nDawuh Ketawang:- Sld. Mny. Enyer putri tiga - Gangsa Plajaran malih - Perang - R. Janaka nimbrung - putri kali samitelu - Gangsa GALONG - Garuda tiga lan Gatutkaca medal Perang - Wusana Garuda Yaksa lan Briawan sami manungkul - Gangsa Rep.- Prabu Kresna sak kadang sami mrepegi - dumugi tengah Suwuk Lagon Jugag Sld. Mny. Kalangkung sukaning driya - Prabu Sri Bathara Kresna - mulat kang ungguling yuda.

Pocapan

Kresna

1. Kaipe Janaka, ing sun waspadak-ake jenengpara bisa ungguling yuda
2. Yai Prabu Barata, Dhimas Werkudara, Kaipe Janaka, apa dene kabeh wae, rehne wus manggih raharja, sumangga sami manjing dhatulaya, bujana andrawina

Janaka

1. Kaka Prabu inggih

2. Kawula nuwun
inggih dhateng
sumangga/Hiya
sakarepmu wae.

Gangsa AYAK-AYAK Sld. Mny. Tancep Kayon.
Sadaya bodholan ngiwa - Cengkeng sareng
Suwuk - Lagon Jugag Sld. Mny.

“Purna lelangen ringgit purwa-titising reh kawiragan - widada nir
bayeng karya.”

Sinerat hing Ngayogyakarta
8 Oktober 1981

K.P.H. Pujaningrat

FRAGMEN LANGENDRIYA LAMPAHAN DAMARWULAN JUMENENG NATA

L a g o n J u g a g P l g . b e m

Arsa mijil mangabyantara - babo - para Siswa Among Beksa - Ngebaraken
Langendriya - Ae...a..na - Yasan Mangkubumi pangran - 0 .

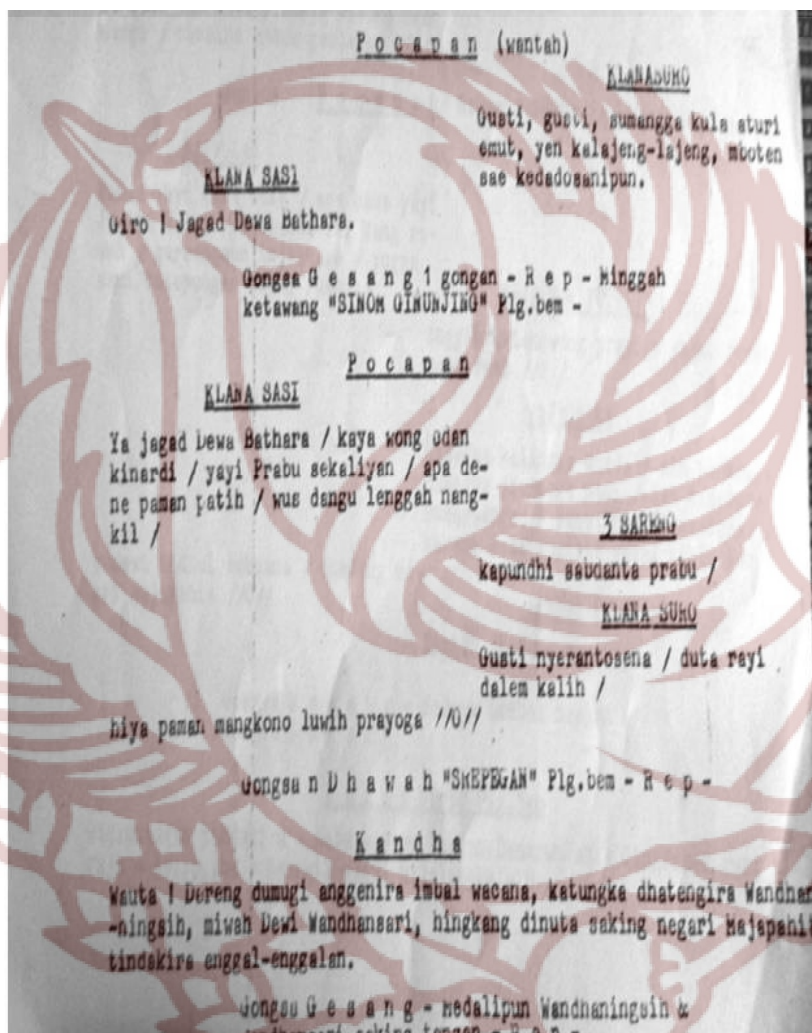
K a n d h a

Hong ilaheng, hong ilaheng ewigena mastunam sidhem, mastu silat mring
Ywang Jagadmisesa, sesadhon sastra rinengga, gegaran Serat Damarwulan,
pinethik caritenira, lampahan Damarwulan Wisudha,
Sebedbyar wauta ! Cinupet reroncening kandha, mongka lajering carita,
nengghing hing negari wandhangupita, sintenta hingkang jumeneng nata, je-
juluk Prabu Klana Sasi, Dhasar narendra taruna, bandha bandhu sugih ba-
la, sakelangkung sekti mahabarata, Samana Sri Narendra, heras miyos ti-
nangkil, serwi gandrung-gandrung kapingrangu, marang Dyah Ratu Kencanawu-
ngu hing Majapahit. Wiyosira Sri narendra, binarung Lunggadhung swareng
predangga.

Gendhing "LUNGUADHUNG" Plg.bem - Ringgit majeng
gentosen - Klanasasi ngagem ulap-ulap - Dumugi
gawang - Gongsa n.D h a w a h "GANGGONG" - Ring
-git nglana - Wangsul gawang - Gongsa wangsul
"LUNGUADHUNG" ngelik wirama II - Klanasasi nye-
kar (Gerongan) :

KLANA SASI

Yayimas Kencanawungu / cepaka lenga ban-
tela / kumanthil padoning netra / empak
empi ngantung pipi -0- Gumujeng ! (1 ke
-nong nyeker malih) : empak empa ngaras
dhadha - empak empu pupu kiwo - empak em
-puk larasmara -0- Gumujeng !



- 2 -

Pocapan Seker "SINGA GIRONJING"

KLAHA SASI

Kapriye yayi sun duta / maring nagri
Majepahit /

WANDHAN 2

timbalane sang Sri Nata / mundhut mur-
dane Hrubesmi / tinigas Seta Kumitir
/ samangke deg umbul-umbul / yen bisa
ngasorena / den pasrahi Prabu Dewi /

yen mangkono enggal pangkat Majaleng
-ka /0/ /

SARENG SEDAYA (wantah)

Argok : Inggih dahetng sumangga.

Gongsa G e s a n g - Sedaya bidhal nengen - Gongsa
L a j e n g a n - kedalipun Anjasmara saking tengen
- Kendel gawang - Gongsa R e p -

Pocapan (wantah)

ANJASMARA

Dewa, Dewa, banjuten pun Anjasmara,
susuina mring kangmas Damarwulan,
dhuh kakengmas Damarwulan, entenena
ing swarga pangrantunen.

Gongsa G e s a n g - kedalipun Damarwulan os
saking kiwo - Kendel gawang - Damarwulan rang
kulan kaliyan Anjasmara - Lajeng tata lenggah

Pocapan Sekar MASKUMABANG Plg.bem
DAMARWULAN
Lah ta yayi dene lumaku pribadi /
Bener yayi kakangira kang methakil /
Kumitir lan Seta / karya wisuna neng
margi / pamrihe antuk ganjaran //0//

Gantos Pocapan Sekar PANGKUR PARIPURNA Plg.bem
DAMARWULAN
Panah yayi kaka nata / apa dene yayi
Juwita katri / wruhanta iki kang ra-
wuh / garwengsun Anjasmara / yoga
sami tetepungan sayug rukun /

ANJASMARA
dadya wruhanira / kesuwur neng Maja-
pahit / kakang Songka wus palastra//2//

RAJA 3 & PUTRI 3
inggi kelangkung prayoga /ngaturaken
panakrami //2//

ANJASMARA
Katedha kalingga murda / sih pambagya
dhateng jiwangga mami / lah kakangmas
Damartengsu / swawi nunten umangkat /
kakang Seta Kumitir selak ngelantur /

suwawi bidhal seksana / dhateng na-
gri Majapahit //0//

SARENG (wantah)
Inggi dhateng sumangga.

Gongsa Gesang - Sedaya bidhal nengen -
Gongsa Suwuk -

Lagon Juras Plg.bem
Gegancangan tindhira - Babo - Sira Radyan Damarwulan - Ginarebeg para
raja - Ae...na - Nenggi nagri Majalengka - 0 .

Kandha

Wanta i Laris tindekira Raden Damarwulan, sawadya bala, sinerang daya-
daya enggela prapta hing negari Majapahit. Nengna wau kang lagya lumam-
pah. Sigeg gentya hingkang winursita, nenggih hing negari Majapahit,
negari apenjang punjung, gemah ripeh loh jinawi. Nanging mangkyo lagya
kasesaban ing badra irawan, dening mbalelanya Adipati Menakjinggo.
Samana Sri Warendra Kenya, heras miyos tinangkil, ginarebeg supenuh ing-
kang upacara keprabon. Yen cinandra warnanya Sri Kencanawungu, katon de-
nya manglaras sumbaganira.

Gendhing "LARAS SUMBAGA" Sld.9 - Ringgit majeng
gentosan - Kendel gawang - Gongsa R e p -

Kandha

Henenggih punika, warnanira Sang Dyah Ratu Kencanawungu, dhasar ayu endah
ing warno, nanging waring agenging sungkawa, eri Nata katon angrayung hu-
jwalanira. Wondene hingkang eris rowan ing penangkilan, Patih Lugender,
miwah Adicati Lumaajang, nenggih Sang Menak Koncar, saha para nara praja.
Handher lir samodra bema. Sri Warendra Kenya, tansah hamenggalih, lampah-
ira Raden Damarwulan, kang dinuta nglurug dhateng negari Blambangan.
Mengkana Sri Warendra, arum wijiling kang sabda.

Gendhing n D h a w a h "PANGKUR PARIPURNA" Sld.9
- Wirama III Gembyakan -

Pocapan PANGKUR Sld.9

RATU AYU

Kadiparan paman Patya / lakune dutaning
-sun Damarsasi /

LUGENDER

pun Menakjinggo pinunjul / Damarwu-
lan pralaya /

MENAK KONCAR

inggih Gusti yen Jawata sung pituduh
/ mesthi unggul Damarwulan /

aps mangkono ta yayi /'0''

K a n d h a

Wanta ! Dereng puna wedhating sabda Sri Narendra, katalika sowanira Raden Seta Kunitir, sarwi mbekta mordanira Prabu Hurublasa. Mangkana praptanira, dumrojog tanpa larapan.

Gongsa G e s a n g - Medalipun Seta & Kunitir saking tengen mbeta Sirah Menakjinggo - Kendel sanga-jenging Ratu Ayu - Gongsa R e p -

P o c a p a n Sekar "KINANTHI" Sld.9

RATU AYU

Seta Kunitir praptamu / kaya angen wigati /

SEWA

kakang Damarulan tiwas / kulo lajeng mangsah jurit /

KUNITIR

Menakjinggo sun perjaya /

ya Jagad Dewa linuwih //0//

Gongsa D a d o s SAMPAK TLUTUR Sld.9 - G e s a n g
- Lajeng R e p -

K a n d h a

Wanta Sri Narendra Kenya, sareng mireng aturira Dyan Seta Kunitir, sanget emenging wardaya, tripandurat datan saged ngandika, Mangkana panglocotanira : "Dhuh Jagad Dewa Bathara, punapa Dewa cidra ing ubaya, dene datan sunyata". Sigeg gentya kang winuwus, kasarug gegering njawi, Raden Damarulan miwah Dewi Anjasmara, ngirit para raja Sewu negari, tuwin pu-tri boyongen. Tindakira asigra-sigra.

Gongsa G e s a n g - Dhatengipun Damarwulan cs sa-
king tengen - Kendel gawang - Gongsa R e p -

Plo'c a v a n Sekar "ASMARADANA" Sld.9

RATU AYU

Anjasmara ari nani / lawan sira Damar-
wulan / wartane tiwas, rerempon /

DAMARWULAN & ANJASMARA

pangestu panduka nata / saged unggul
ing yuda / Seta Kunitir puniku /
kang sothah damel wisuna //2//

Yen mangkono paman patih / sira gawe
blabar kawat / kaprawirane sun teter /
Seta Kunitir lan Songka /

LUGENDER

inggih langkung prayoga / swawi ma-
ring ngalun-alun

SEDAYA SARENG

daweg kanca-kanca mangkat. //0//

Gongsa G e s a n g - Sedaya bidhal nengen - Gong-
sa S u w u k -

K a n d h a

Wus kerig wedye hing Majapahit, sami tata gelar kalangan, hing madyaning
ngalun-alun, Sri nerendra miwah pera putri, sami lenggah hing panggung,
kumecep para nung anunging praja, seksana sami ngupeng blabar kawat a-
kentheng penjalin, binarung Kalagenjur kang pradangga.

Gendhing "KALA GANJUR" Sld.9 - Medalipun Damarwulan
cs saking ~~kiwo~~ kiwo - trus nengen - Damel kalangan
- Damarwulan X Seta & Kunitir ajeng sajeng - R e p -

Pocapan Wantah

SETA
Kaya lanang-lanang dhewe Damarwulan
KUMITIR
Klekon rontog igamu sun bithi.

DAMARWULAN
Apa abamu, sebudimu sun kembari.
Mara cobanen.

Gongsa G e s a n g - Pereng - Kumitir dhawah ngajeng-
ipun Menak Koncar - Trus pun antem lejong mlajar - Lu
-gender badhe ngrencangi pun adhang! Bahudhendhe - la
jeng kedhawahan Seta - trus mlajar sareng - Gongsa R e p

Pocapan "DURMO RANGSANG" Sld.9

DAMARWULAN
Padha padha yen padha imbangan-imbangan
/ rebuten Damarsasi / Kumitir lan Se
-ta / haywe ngudireng yude / kembula
-na solih mudi / sun tameng raja /
nadyan rangkep sekethi //0//

Salebetipun Damarwulan sumbar - Medalipun Matu Ayu
& putri-putri seking kiwo - Kendel gawang -

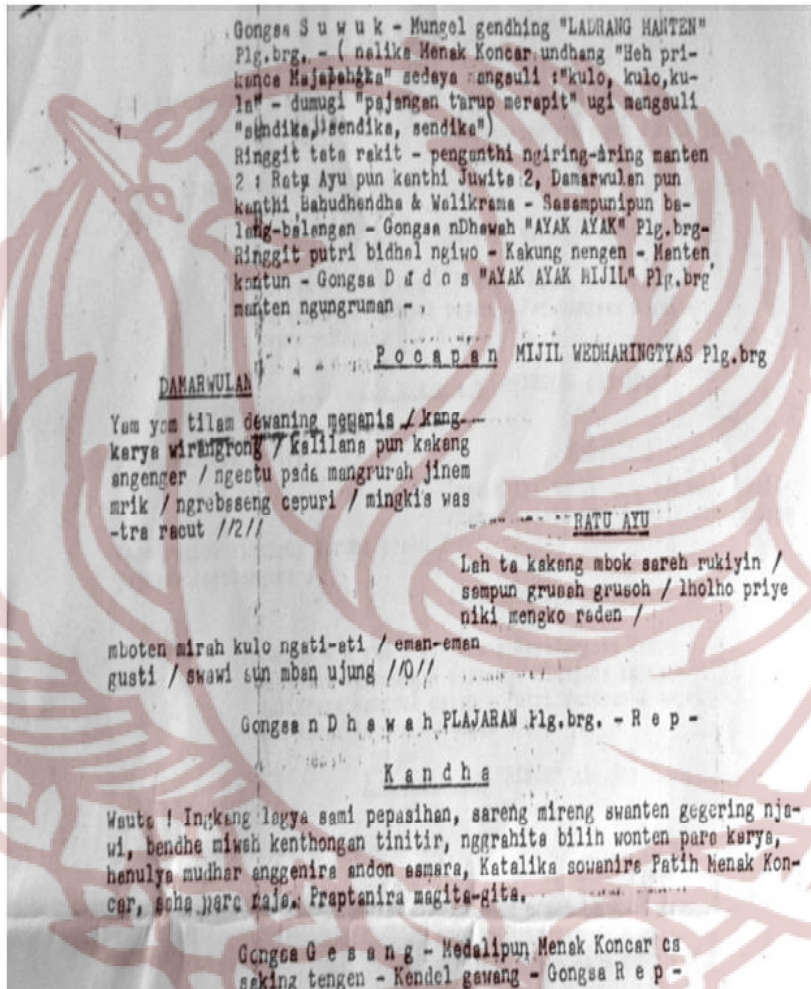
Pocapan PANGKUR SURONGGOGREGET Sld.9

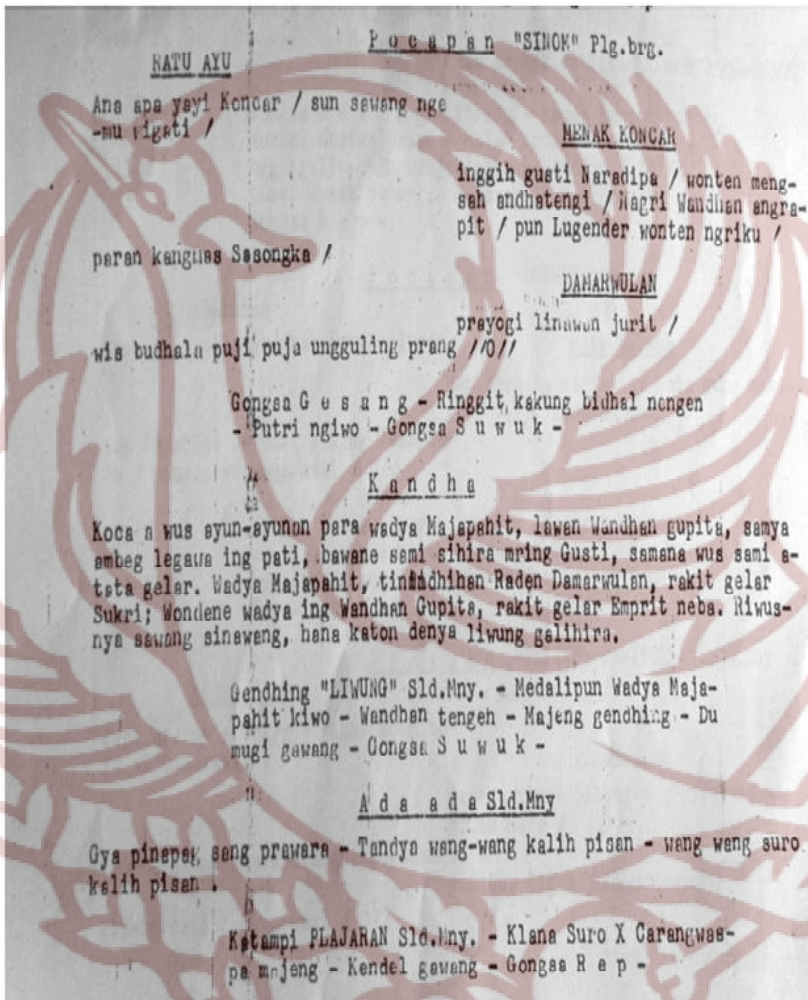
MATU AYU
Wis lerona Damarwulan / lah ta yayi
Koncar dene si Patih / lumayu sa-anak
-ipun / merna somengko sira / sun
wisudhe dediya patih was mungguh /

MENAK KONCAR
kepundhi dhawah Sri nate / wangsul
kara kados pundi //2//

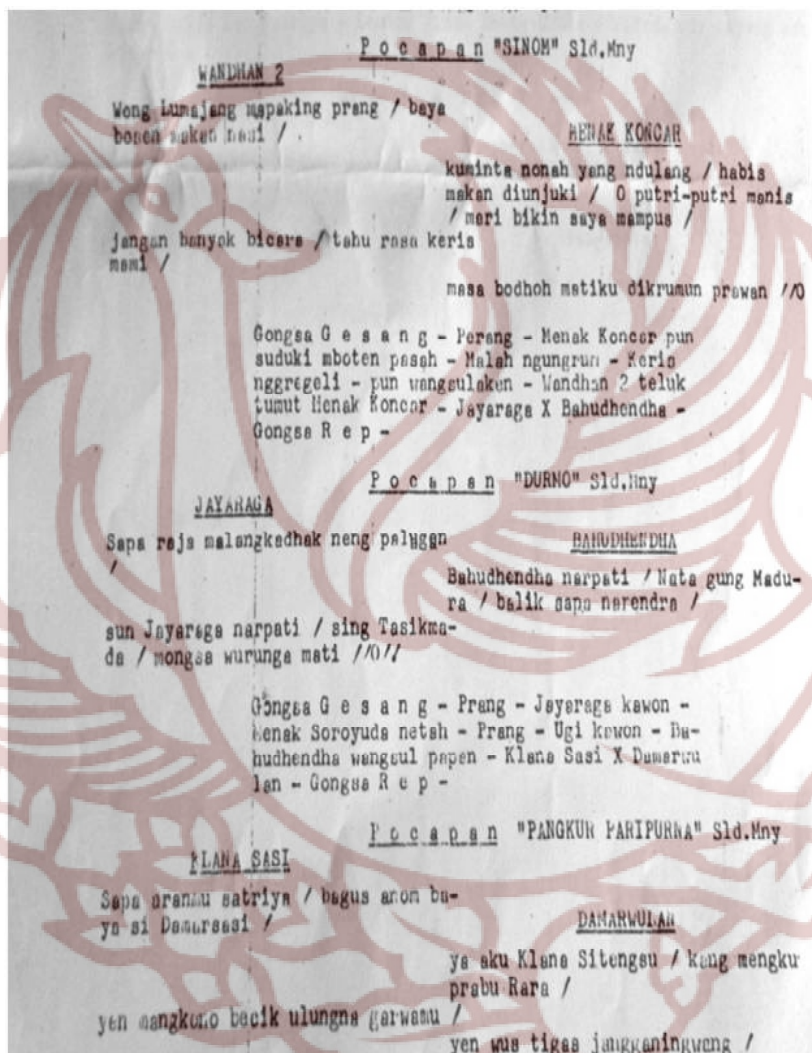
Somengko ing karsaningwang / anetepi
patembaya ing nguni / upacara manten
dhaup / dhawuhna wong sak praja /

nggih sandika, heh prikanca Majalan
/ Gusti arsa palekrama / pajangan
terup merapit //0//





Pocapan "DURNO" Sld.Mny
KLANA SURO
Iki sapa narendra manjing pelagen /
CARANGWASPA
Carangwaspa ran mami / Nata ing Balega
/ balik sapa ranira /
ingsun Kiana Suro patih / payo nra-
jango /
ya payo oprang tandhing /O//
Gongsa G e s a n g - Prang - Kiana Suro kawon -
Carangwaspa wangsul papan - Jayabargawa E Wali-
krama - Gongsa R e p -
Pocapan "PANGKUH KASHARAN"
JAYABARGAWA
Narendra sapa ranira /
WALIKRAMA
ingsun iki tetuwaning narpati / Wali-
krama wus misuwur / balik sireku sapa
Ngendragiri kinadeng taruna prabu /
jejuluk Jayabargawa /
ditanggon aja gumingsir /O//
Gongsa G e s a n g - Prang Jayabargawa kawon -
Ulunjana nimbrung - perang - Ulunjana kawon -
Walikrama wangsul papan - Putri Wandhan 2 mejeng
- X Menak Koncar - Gongsa R e p -



Gongsa G e s a n g - Prang - Klana Sasi nitis -
Wadya Majapahit nglantek nengen ngrebat gendara
Wadya Wandhan mlajer sedaya - Gongsa L a j e n g
a n - Medalipun Ratu Ayu Cs saking kiwo - Mendel
Gawang - Gongsa N i n g g a h Ketawang "POCUNG"

Pocapan "POCUNG" Sld.Mny

RATU AYU

Purneng kemuh / yayi Koncar kersaningsun /
kokang Damarwulan / tumuli sun junjung sji /
jejuluke Maha Prabu Brawijaya / 1211
Kakang Tentsu / swapi jengundika magut /
nglenggahi dhawer mas /

DAMARWULAN

heh prikanca Majapahit cahos kurmat / 1011
sendika dermi nglampahi /

SEDAYA SARENG (wantah)

Sendika, sendika, sendika.

Gongsa S u w u k - Mungel gendhing "MONGGANG" Sld.Mny
- Damarwulan kawisudha dados Ratu - Sami tata kelangen XX
- Gongsa S u w u k - Mungel gendhing "MAS GINOMJING"
Sld.Mny. - Medalipun Golek bekas wirama 1 - Mlebet ms-
lih - Gongsa n D h a w a h "AYAK AYAK" Sld.Mny. - Ring-
nit bidhal sowang-sowang - Gongsa S u w u k -

L a g o n Jugag Sld.Mny.

Purna bekas Lengendriya - Dening Siswa Among Bekas - Widada nir bayang kar-
-ya - 0 .

----- T A M A T -----

Ngayogyakarta, 2 April 1991

YAYASAN SISWA ANONG BEKAS NGAYOGYAKARTA

Pangripta